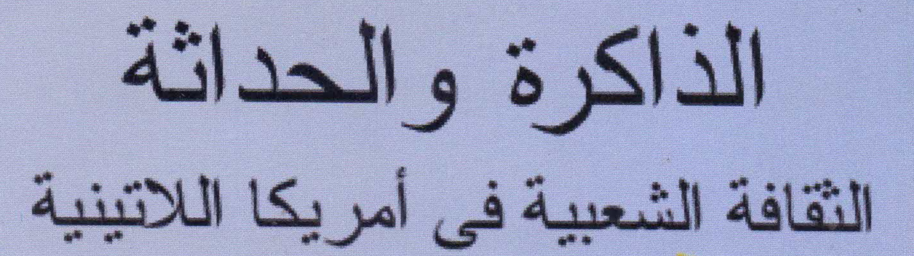




الذاكرة والحداثة

الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية



المشروع القومى للترجمة

تأليف: وليام رو، و ڤيڤيان شلنج

ترجمة: منى برنس

مراجعة وتقديم: أحمد على مرسى

701





حتى نفهم البعد الشاسع لعنوان هذا الكتاب يجب أن نتصور أنه يغطى موضوعه الثرى جدا فى قارة كاملة هى قارة أمريكا الجنوبية، ثم يتجاوزها إلى مساحة شاسعة من أمريكا الشمالية هى المكسيك ثم المهاجرين الأمريكيين اللاتينيين فى الولايات المتحدة، وتلك الجزيرة الإسبانية اللغة "بورتريكو" التى صارت ولاية بين الولايات المتحدة.. هذا هو فضاء أمريكا اللاتينية الكونى، وهو فضاء مادة الكتاب التى تتحرى الثقافة الشعبية ومصيرها فى ظل فضاء زمانى شاسع، يتضمن ثلاث مراحل هى تاريخ تلك القارة: المرحلة الأولى هى المرحلة الاستعمارية (الكولونيالية) المعاصرة للحضارات الهندية المحلية المطلة على سطح الواقع الكولونيالى من زمن سحيق، وتلك الأخرى التى بدأها الهنود الأمريكو- لاتينيون فى موازاة للاستعمار. والمرحلة الثانية هى مرحلة الاستقلال وإنشاء الدولة والهوية الوطنية والقومية. أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة التحديث التى تبدأ مع نهايات القرن التاسع عشر الذى شمل فى أوائله عملية التحرر والاستقلال.

تصميم : نجلاء فتحى

المشروع القومى للترجمة

الذاكرة والحداثة

الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية

تــألـــيــف : ويليام رو،و ڤيڤيان شِلنج
ترجــمــة : مــنــى بــرنــس
مراجعة وتقديم : أحــمــد على مــرسى



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٧٠١
- الذاكرة والحداثة : الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية
- ويليام رو و ڤيڤيان شلنج
- منى برنس
- أحمد على مرسى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥م

هذه ترجمة كتاب :

Memory and Modernity
Popular Culture in Latin America
by : William Rowe and Vivian Schelling
©Verso 1991
First Published by Verso, in association with
the Latin America Bureau, 1991

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

المحتويات

تقديم المراجع

هذا الكتاب يتناول موضوعًا شائكًا ، اتساعه يخيف من يقدم على مثل هذا العمل تأليفًا وترجمةً. والمؤلفان طموحان جدًا ، والمترجمة تلهث وراء السطور التى تنفرط منها المعلومات والنتائج مثل المطر الجالب للسيول والفيضانات ، فلم يُتَح لها تعريب كل الأسماء والعناوين التى تتبدل عليها اللغات بين الإسبانية والبرتغالية واللغات الهندو أمريكية (اللاتينية) التى لا تحصى ، فاضطرت أن تضع معظمها كما هى ، مع نسخة إنجليزية لها ، معتمدةً على السياق الشارح الذكى الذى اجتهدت فى ترجمته وتكييفه مع هذه المعادلة الصعبة .

أما هذا الموضوع كما يتجلى من العنوان فهو " الذاكرة والحداثة - الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية ". حتى نفهم البعد الشاسع لموضوع الكتاب يجب أن نتصور أنه يغطى موضوعه الثرى جداً فى قارة كاملة هى أمريكا الجنوبية ، ثم يتجاوزها إلى مساحة شاسعة من أمريكا الشمالية هى المكسيك ثم إلى المهاجرين الأمريكيين اللاتينيين فى الولايات المتحدة ، وتلك الجزيرة الإسبانية اللغة " بويرتوريكو " التى صارت ولاية بين الولايات المتحدة .. هذا هو فضاء أمريكا اللاتينية الكونى ، وهو فضاء مادة الكتاب التى تتحرى الثقافة الشعبية ومصيرها فى ظل فضاء زمانى أيضًا شاسع ، يتضمن ثلاث مراحل هى تاريخ تلك القارة : المرحلة الأولى هى المرحلة الاستعمارية (الكولونيالية) المعاصرة للحضارات الهندية المحلية المطلة على سطح الواقع الكولونيالى من زمن سحيق ، وتلك الأخرى التى بدأها الهنود الأمريكو - لاتينيون فى موازاة للاستعمار. والمرحلة الثانية هى مرحلة الاستقلال وإنشاء الدولة والهوية الوطنية والقومية. أما المرحلة الثالثة ، فهى مرحلة التحديث ، التى تبدأ مع نهايات القرن التاسع عشر الذى شمل فى أوائله عملية التحرر والاستقلال .

هذا الفضاء المتسع - (دون حدود للمكان والزمان مع غزارة الثقافة الشعبية وتراوح التحديث بين الفكر والفن والدموية والانقلابات العسكرية والثورات والصراعات والتحالفات والتهميش وغير ذلك من عمليات التمييز العنصرى ، وإذلال الفقراء أو التعاطف معهم. وكانت الثقافات الشعبية دوماً عدو التحديث الأول - من وجهة نظر من قاموا به - مما وضعها دائماً فى صف المعارضة المنافية للنموذج الأوربى الذى قام عليه التحديث ، هو نموذج سبق واستخدمه الاستعمار فى فرض الكاثوليكية على الهنود المنعوتين بالوثنيين أعداء المسيحية والإيمان) - يجعل قراءة هذا العمل بالغة الصعوبة ، فما بالنا بتأليفه ثم ترجمته .

وإذا تجاوزنا هذه الصعوبة ، فالكتاب مفيد جداً للقارئ العربى ، فنحن فى أمسّ الحاجة لنموذج منهجى لهذا النوع من الدراسة الذى نفتقده جملةً ، فهناك دراسات لا حصر لها عن أثر وتناص الثقافة الشعبية فى الأعمال الأدبية من قصٍ وشعرٍ ، وتدور هذه الدراسات حول نفسها ؛ حيث إن نتيجتها هى فرضيتها الأولى التى تؤكد تمويل الموروث للأعمال الفردية فى الحاضر. أفق محدود لا يفيد كثيراً ، بعكس الأفق الذى فتحه هذا الكتاب الممتاز ، والذى تناول القضايا الآتية :

١ - تعريف الثقافة الشعبية والثقافة الجماهيرية ، ثم الثقافة المصنوعة فى إطار الميديا التى تقدم بضراوة عملية مستمرة لصناعة الثقافة .

٢ - تحديد دور الاستعمار فى الحرب ضد الثقافة الشعبية ومحاولة تدميرها ، وإبادة منتجتها ، ثم دور هذه الثقافة فى مواجهة الاستعمار وطرده وتحقيق الاستقلال .

٣ - عمليات التحديث بين الرأسمالية والاشتراكية والتصورات الرأسمالية عن الدور البربرى والهمجى المزعوم للثقافة الشعبية ، ومحاولات إبادتها أو تبنيها متحورة متطورة ، ثم دور هذه الثقافة فى الدفاع عن نفسها ومحاولة تخليد الثقافة ما قبل الرأسمالية ، وإيجاد وظيفة لها فى الحاضر ، ثم ما ترتب على هذا الصراع من قولبة الثقافة الرأسمالية فى قوالب شعبية ، أو تقولب الثقافة الشعبية (الريفية - المحلية - الهندية - ما قبل الرأسمالية - ما قبل الكاثوليكية) فى قالب حديث ، وهنا نوقشت قضية الثقافة الشعبية بين الاستمرار والانقطاع .

٤ – تشتت الثقافة الشعبية بين التدمير والتحول ، دون الفصل بين العمليتين فلا تحول دون أن يسبقه تدمير ، لكن أحيانا يكون التديمر تامًا. كيف لعبت الذاكرة دورها فى ظل هذا العالم الذى يقوم على الصراع .

٥ – لا يمكن فصل كل ما سبق عن التاريخ والسياسة والطبقية والعجرفة الأوربية والبيضاء فى مواجهة الهنود والأفريقيين (الذين استوردوا كعبيد) والمولودين .

القضايا السابقة تجعل فهمنا للتاريخ أفضل ، وتكشف المسكوت عنه فى التاريخ الرسمى ، كما أنها تكشف ثقافة التنمية البديلة لثقافة التنمية التى يقودها البنك الدولى وصندوق النقد والقوى الرأسمالية الإمبريالية ، والطبقات الحاكمة المستفيدة منها .

إننا قد لا نفهم الكثير عن أنفسنا ، وعن قارة أمريكا اللاتينية دون قراءة مثل هذا العمل الرائد ، فمثلاً كيف نفهم الواقعية السحرية فى أدب ومختلف فنون القارة الجنوبية اللاتينية فى العالم الجديد ، دون أن نفهم الثقافة الشعبية التى انبثق عنها ذلك الإبداع فى حب للبقاء ، وبحث عن الهوية ، واستحضار الشفوى فى المكتوب أو المصوّر أو المسجل تخفيفًا من قمع الكتابة والفعل التصويرى والتسجيلى لما هو شفوى .

وكيف نفهم الصراع بين المدينة والقرية دون فهم ما يترتب على ذلك من صراع ثقافى. إن ما قدمه الكتاب من تفسير لأحياء الأكواخ فى أمريكا اللاتينية يفسر نشأة ما نطلق عليه فى مصر المناطق العشوائية فى المدن .

إن من نهمش ثقافاتهم نهمش وجودهم ودورهم ، لكنهم موجودون فى ثقافتهم التى تسعى للتحضر ، وتجبر الدول بين الحين والحين على إدخال الكهرباء والماء والصرف الصحى إلى مأواهم المتواضع المحروم ، مجبرة بسبب قوة فعل الثقافة الشعبية على الاعتراف بوجود أصحابها .

لقد تناول الكتاب لغة المصطلحات التى نقلناها عن أوروبا ، التى تعبر عن واقع غير واقعنا ، فعجزنا عن فهم أنفسنا ، بسبب العجز الفاضح لهذه المصطلحات عن استيعاب الثقافة الشعبية فيما أطلق عليه العالم الثالث أو النامى. إن الثنائيات

الأوروبية بين الرفيع والوضيع وما تنتجه من سلسلة متنامية من متضادات لا وجود لها فى واقعنا ، لهو من إنجازات هذا العمل الذى فضح عجزها ، وارتباطها بتحديث زائف وتنمية فاشلة ، مبرزاً إيمان الثقافة الشعبية بتدرج المفاهيم وتداخلها ، وقدرتها دون تضاد على التعايش ، فلا ثنوية : شر أو خير ، بل إن الشر يحوى بعض الخير ، والخير يحوى بعض الشر فى تدرجات تجعل تضادهما غير موجود ؛ لأنهما ليسا مفهومين ، لكنهما فعل إنسانى ، يصدر فى تلقائية أو عمد وفى بساطة لبيست مسئولة عن تركيبة ذلك الفعل وتعقده. إن الثقافة الشعبية لاتجرد أو تفرق بين القول والفعل فى اختلاطهما الدرامى ، ولا بين ماضيها قبل - الرأسمالى وبين حاضرها المقموع بالرأسمالية فى تحول معارض ومقاوم .

أفق جديد نرجو أن يكون هذا الكتاب افتتاحًا له ، وشكرًا للمترجمة أولاً على اختيارها هذا العمل ، ثم مغامرتها بترجمته فى اجتهاد وجب التنويه عنه فى تقديمى لعملها الذى أزفه إلى القارئ العربى المتخصص وغير المتخصص ممن يشغلهم شأن الثقافة وعلاقاتها المتبادلة مع كل عناصر الواقع عبر تاريخه فى كل مراحله .

أحمد على مرسى

مقدمة

لقد أصبح أمراً طبيعيًا أن تحاط رأسمالية القرن العشرين المتأخرة بإمداد مستمر من السلع الثقافية التى تبدو وكأنها تقدم أفقًا لا نهائيًا. فكل المعانى متاحة وقابلة للتحول: من موتسارت إلى الموسيقى الشعبية البوليڤية ، من المسلسل الأمريكى «دالاس» إلى الأعمال التلفزيونية البرازيلية ، من الهامبرجر إلى التاكو وعندما أوشك القرن على الانتهاء تسارع ميل المنتجات التى تنتمى لبيئات ثقافية مختلفة للاختلاط على نطاق كونى. وهى عملية لها إيجابياتها وسلبياتها. ومن ذلك التجانسية ، حيث تزول الاختلافات ما بين الأشياء وبعضها ، أو بين الخبرات المتعلقة بصنعها ، أو بين الطرق التى نستقبل بها هذه الأشياء. وفى أقصى الحالات فإن هذه العملية التدميرية تؤدى إلى الموت الثقافى ، ومن ناحية أخرى فإن الزيادة الهائلة فى قنوات الاتصال التى تتدفق عبر الحدود الثقافية لها تأثيرات تؤدى إلى تفكيك الأشكال القديمة من التهميش والسيطرة وتجعل أشكالاً جديدة من الديمقراطية والتعددية الثقافية قابلة للتصور.

النتيجة ليست محسومة. إذ يمكن تصور أشكال جديدة من العنف الثقافى واحتكار السلطة ، بل إن هذه الأشياء تحدث بالفعل فى أمريكا اللاتينية منذ فترة من الزمن ، فعلى سبيل المثال فى المرتبة الأولى ، يتم نقل التقنيات الجديدة الخاصة بالإعلام والمعلومات الى هذه المنطقة على نحو غير متكافئ . فمراكز الانتاج والتحكم توجد فى أماكن أخرى. وفى المرتبة الثانية ، يتم معالجة المشاكل الاجتماعية والسياسية على أنها مشاكل تقنية وكنتيجة لذلك تتوارى القيم والهويات كقضايا يمكن مناقشتها وكنتيجة لذلك تضيع الفرصة على مناقشة قضايا القيم والهويات.

هذا الكتاب ضد هذه المجانسة وآثارها المدمرة. ولكنه – فى نفس الوقت – يسعى للتعرف على الإمكانيات الجديدة للحراك الثقافى والقدرة الإبداعية الناتجة عن غزارة

الاتصالات فى أواخر القرن العشرين ورغم أنه من السهل التعرف على الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية فإن تعريفها يمثل إشكالية. إذ يمكن بسهولة التعرف عليها من خلال أشياء واقعية ملموسة ومباشرة مثل الدراما التليفزيونية ، رقصات السلسا ، المهرجانات الكارنيڤالية ، الموسيقى الشعبية ، المعتقدات السحرية ، والحكايات الشعبية فكل تلك الأشكال تحمل فى طياتها إلى حد ما فكرة «الشعبى» كمجال متميز.

ولكن المشكلة تكمُن فى أنه عندما توضع هذه الأشياء والممارسات فى سياقها الأكبر ، يصبح تحديد هذا التميز أكثر صعوبة. وعلى الرغم من أنه من المفيد ، كنقطة انطلاق ، تعريف الثقافة الشعبية بأنها ثقافة الطبقات التابعة ، إلا أنه فى الحالات التى تكون فيها تلك الثقافة تكرارًا ممسوخًا لثقافة الطبقة الحاكمة فإن مصطلح «الشعبى» يفقد مغزاه وقوته. أن تطلق على شَىْءٍ صفة شعبى فإن ذلك يحمل فى طيَّاته معارضة ضمنية: لكن معارضة لأى طبقة أو جماعة ؟ ومعارضة بأى كيفية ؟ إذ ليس كافيًا أن تقول ببساطة إن الشعبى يعارض ما هو سائد ؛ لأن ذلك معناه وضع افتراضات حول تاريخ الثقافة.

وتحتاج هذه الافتراضات إلى توضيح. فهى تنتمى إلى ثلاث روايات تفسيرية رئيسية ، كل منها تؤول تاريخ الثقافة الشعبية بشكل مختلف. وقد يكون أكثرها شيوعا الرواية التى ظهرت مع الحركة الرومانسية ، ونشأت عن ثقافة ريفية أصيلة مهددة نتيجة حركة التصنيع ، وصناعة الثقافة الحديثة – وهى عمليات تاريخية تميل إلى التزامن فى أمريكا اللاتينية. فمن المفترض أن نقاء الثقافة الريفية الفلاحية شىء يتم الحطُّ من شأنه أو تناسيه تحت ضغط وسائل الاتصال الجماهيرية التى يملكها الرأسماليون. والشىء المفقود هنا هو غالبا ما يوصف بأنه خبرة الجماعة. والتفسير الثانى ، وهو ما يعد رد فعل القرن العشرين للحركة التصنيعية ، يرى أن الثقافة المعاصرة للدول الرأسمالية المتقدمة هى الغاية الحتمية التى تسعى إليها مجتمعات أمريكا اللاتينية ، ووفقا لهذه الرواية ، فإن الثقافة الشعبية تتخذ شكل ثقافة جماهيرية متنوعة – إما أزمة مأساوية وإمّا حَلاً ، حسب منظور الرؤية. والرواية الثالثة ، التى يرجع تاريخها إلى ماركس وما بعده تحمِّل الثقافة الشعبية مهامًا تحريرية وطوباوية ، بحيث تحمل ممارسات الطبقات المقهورة فى طياتها مصادر لتصور مجتمع بديل للمستقبل .

تلك الروايات الثلاث والتى عادة ما تتداخل مع بعضها وتمتزج ببعضها البعض بها أخطاء أساسية. فالأولى تتضمن نوستالجيا لماض ثابت ، وفشل فى إدراك أن العالم التقليدى والعالم الحديث لم يعودا منفصلين ، وأن الكثيرين فى أمريكا اللاتينية يعيشون فى العالمين فى نفس الوقت. والرواية الثانية تعانى من نقص الثقة فى إبداع الطبقات الشعبية وفى قدرة الثقافات التقليدية والثقافات غير الأوربية على خلق حداثة مختلفة تخصهم. أما الرواية الثالثة فيعيبها الميل إلى وضع الملاحظ فى موقع نموذجى يمكن من خلاله الحكم على كل شىء بأنه يسهم أو لا يسهم فى صنع مستقبل إيجابى ، بينما فى الواقع الأشياء ليست واضحة بهذه الطريقة. تلك الرواية تميل أيضا إلى تجنب مسألة كيف يمكن تحويل التكتيكات الشعبية إلى استراتيجية للاستيلاء على السلطة ، وكيف يمكن الحفاظ على تلك السلطة دون الوقوع فى شرك الشمولية.

ورغم أن هذا الكتاب يقترب كثيراً من التفسير الثالث ، إلا أنه يحاول تجنب التناول المبرمج ويسعى بدلاً من ذلك إلى تحرى ما يحدث بالفعل فى صراع المعانى والممارسات التى تقع بين الجماعات الاجتماعية ، وقد اخترنا ، على المستوى الوصفى ، أن نأخذ فى اعتبارنا تلك الطرق التى تتغير بها أشكال أقدم من الثقافة الشعبية بدلا من أن نقدمها على أنها جامدة وخالدة. وعلى المستوى التأويلى ، نحن نفهم التراث ككلمة لا يجب قصرها على الثقافات ما قبل الحديثة وندرك أن الحديث أيضا يمكن أن يصبح تراثًا . إن حداثة أمريكا اللاتينية ليست نسخة مطابقة للثقافة الجماهيرية للولايات المتحدة الأمريكية أو أوروبا ، ولكنها حداثة لها طابع مميز وتختلف من بلد لآخر. وأحد العناصر الرئيسية لذلك الاختلاف – وربما يكون العامل الرئيسى– هو قوة الثقافة الشعبية. إنها حداثة لا تستلزم بالضرورة إلغاء تقاليد ما قبل العصر الحديث والذكريات القديمة ولكنها نشأت من خلالهما محدثة أثناء هذه العملية تحويلا لهذه التقاليد والذكريات.

نحن نرفض وجهتى النظر المانوية/ الثنوية والرؤى لثقافة الجماهير العامة فى أميركا اللاتينية: فنحن لا نؤمن بأن الذى يدمر هو كل «نقى» و«أصيل» ولا نؤمن بأن وسائل الاتصال الجماهيرية تسيطر على جمهور سلبى. ومع ذلك ، نحن نؤمن بأنه من الضرورى إدراك الكم المهول من التدمير الذى سبق التطورات الحالية والذى يصاحبها

أيضا . إن الضغط للنسيان ، وقوة فقدان الذاكرة الاجتماعى من الممكن أن يكونا قويين جداً . والنتيجة هنا عنف رمزى وعنف يتخذ شكل الإبادة الجماعية ، من نوع إبادة واستئصال الجماعات الاجتماعية ، وكذلك. الشكل اللطيف الخفى الذى يتخذه العنف عندما يصبح العنف الصريح مستحيلا(١) . بالاضافة إلى هذه الروايات التأويلية الثلاث التى أوضحناها ، هناك إطاران معرفيان رئيسيان أصبحت من خلالهما الثقافة الشعبية موضوعًا للمعرفة والمناقشة: الأول مرتبط بفكرة "الفولكلور" ، والثانى بفكرة الثقافة الجماهيرية ، وكل منهما مرتبط بتقاليد ثقافية عقلية معينة والتزامات سياسية مختلفة. وكلا التصورين غير مرض نظرًا لأن الثقافة الشعبية تغطى كليهما بل وتتجاوزهما ، ولكنهما يظلان الأساسين الرئيسين عند تناول هذا الموضوع.

وعند وضع تعبيرات الثقافة ما قبل الرأسمالية فى شىء شبيه بالمتحف فإن ذلك يجعلها أشياء قابلة للادراك كأشياء ثقافية كما إن ذلك يحافظ عليها . إن كلمة «فولكلور» ظهرت فى لحظة معينة فى التاريخ الأوروبى ، عندما بدأ اختفاء ثقافات ما قبل الثورة الصناعية يتزايد بشدة. وقد اقترح دبليو. چى. تومس هذا المصطلح فى خطاب الى الجريدة البريطانية The Athenaeum فى عام 1846. وكانت الفكرة أن تحل كلمة فولكلور محل الاسم السابق «الأنتيكات الشعبية» ، واستمرت الكلمة تعمل للحفاظ على الماضى ، ولكن مع دلالات مهمة جديدة متعلقة بجدية الأمر ، حيث إن كلمة "Lore" أى «مأثور» تشتمل على معانى التعليم والدراسة وكلمة "Folk" «شعبى» تشمل الناس فى العموم وفكرة الأمة. وترتبط دلالة كلمة الأمة بتقليد ألمانى معروف من خلال كلمة Volkgeist. وقد ارتبطت الكلمة بالفيلسوف الألمانى هردر ونشأت كاستجابة من المدرسة الرومانسية فى مواجهة مذهب التنوير. وتعنى الكلمة مجموع الحكايات ، والأغانى ، والعادات ، والطقوس والأمثال التى صاغت وشكلت الروح الجمعية لشعب معين. وفى معارضتها للنظام العلمى لمذهب التنوير القائم على التصنيفات العامة والتحليلية ، أكدت هذه الكلمة على الهوية بمعنى النمو العضوى للثقافات الوطنية باعتبارها طرق حياة محلية خاصة. وفى نفس الوقت ارتبطت الكلمة بفكرة المجتمع Gemeinschaft الذى تمثله الحياة الريفية الفلاحية ، فى مواجهة المجتمع الصناعى وثقافة المتعلمين .

ولقد استمر بعض من تاريخ هذه الفكرة فى أمريكا اللاتينية خلال القرن العشرين ، ولكن مع بعض الاختلافات المهمة. وترتكز هذه الاختلافات على مسألتين رئيسيتين. الأولى ، إن مجتمعات أمريكا اللاتينية كانت مجتمعات غير متجانسة ، بمعنى أنه كان هناك اختلافات ثقافية كبيرة داخل الدولة الواحدة ، اختلافات كانت أحيانا كبيرة جداً وتشمل أعداداً سكانية كبيرة جداً إلى الحد الذى يصعب معه تطبيق فكرة الأمة الموحدة. والثانية ، إنه فى بعض المناطق ، مثل الآندين ، نجد الثقافات التى يشار إليها على أنها شعبية قد حافظت على أفكارها البديلة المتعلقة بالأمة والقومية وكانت قادرة على تحدى الدولة الرسمية. فى هذه الحالات ، تتحطم فكرة الفولكلور (الشعبية) إذ إن الظاهرة التى تشير إليها تتحدى شرعية المجتمع الذى يدعو إلى هذه الفكرة وعلى الرغم من أنه يصعب التعميم ، إلا أنه من الممكن أن يصح القول بأن فكرة الفولكلور كانت مرتبطة بفكرة الهوية الوطنية فى أمريكا اللاتينية ، وبأن الدولة استخدمت هذه الفكرة ، ضمن أشياء أخرى كى تخلق وحدة وطنية. وقد «اكتشف» الفولكلور فى أمريكا اللاتينية فى أوائل القرن العشرين ، عندما كانت الدول التى بدأت تدخل عصر التحديث تبحث عن طرق لتحقيق إدماج جزئى لهؤلاء السكان الريفيين الذين يصعب على اقتصاد رأسمالى ضعيف استيعابهم تماماً. فالمصطلح مشحون سياسياً بدرجة عالية جداً هنا أكثر منه فى أوروبا وذلك للأسباب التى ذكرناها آنفاً وكذلك للحقيقة الحاسمة بأن المشار إليه – الثقافات التى ينظر إليها باعتبارها شعبية / فولكلورية – من الممكن أن تكون جزءاً من الحاضر مثلما هى جزء من الماضى. لهذا فإن المفهوم يتراوح ما بين أسلوبين متطرفين من الاستخدام: من ناحية ، ينظر إلى الفولكلور باعتباره بنكاً يتم فيه تخزين الأصالة بشكل آمن ، ومن الناحية الأخرى ، هو طريق للإشارة إلى الثقافات المعاصرة التى تبلور بوضوح بدائل أخرى لهياكل السلطة الموجودة ، ومن المحتمل أن البرازيل هى الدولة التى شكلت فيها فكرة الفولكلور بديلاً حاسماً للثقافة الجماهيرية الرأسمالية. ووفق رأى عالم الأنثروبولوجيا خوسيه خورخى دى كارفالو فإن الفولكلور هو معين حفظ الذاكرة الجمعية– فى مواجهة تعرضها للتدمير بواسطة وسائل الاتصال الجماهيرية التى تسعى لجعل جمهورها يتسم بالسلبية[٢] . ومع ذلك فهذا الرأى الطوباوى للفولكلور يحمل فى طياته عدداً من

المشاكل. إذ يجب فهم الأسلوب الذى من خلاله يتم تسمية الأفعال الثقافية باسم الفولكلور باعتباره عملية تاريخية تتضمن تحولات وتغيرات فى ممارسات كل من المنتجين لهذه الأفعال الثقافية وكذلك هؤلاء الذين يسعَوْن إلى تفسيرها والسيطرة عليها. إن ما فعلته الدولة وعلماء الأنثروبولوجيا وبعض المثقفين فى المكسيك فى الثلاثينيات وما بعدها ، تضمن تطوير المشغولات اليدوية للفلاحين لتصبح شعارا ورمزًا للأمة ، وأصبح هذا ترتيبًا مستقرًا أدى إلى فائدة اقتصادية لمنتجى هذه المشغولات.

وفى البيرو جاء التطوير الذى قامت به الدولة فى الأربعينات والخمسينات. وقد تركز على الموسيقى[٣] . وتمثل الاختلاف المهم هنا فى أنه كان يجب التخلى عن محاولات السيطرة على أداء الموسيقى الأندينية. خاصة فيما يتعلق بالمحافظة على أصالة الملابس فى مواجهة قوى التهجين القادمة من البيئة الحضرية الحديثة. وقد جعل التدفقُ الشديد للهجرات من الريف إلى الحضر وغزارة الموسيقى الأندينية محاولاتِ السيطرة أمرًا مستحيلاً.

وبالنسبة للذين يقومون بأداء العروض الموسيقية والرقص ، فإن تصنيف «الفولكلورى» كان يعنى عرضًا بالاعتراف والتقدير داخل الاطار الوطنى ، وبالتالى إمكانية إعطاء دلالة جديدة لمنتجاتهم وعروضهم الفنية. إن المثال البيروانى لرقصات الحرب الخاصة بـ Toqroyok ، التى سنقدم وصفًا لها فى الفصل الثانى يوضح كيف يمكن لعرض فنى من قرية جبلية نائية نسبيًا أن يصبح مشحونًا بمعَانٍ لها رنين ووقع خاص على الصعيد الوطنى ، وفى نفس الوقت يستطيع تجاوز الإطار الفولكلورى ويتحدى الدولة نفسها.

وهكذا يبرز مصطلح الفولكلور كجزء من مجموعة ظروف تاريخية واسعة النطاق. ويجب التأكيد على أن ما يبدو فى سياق أوروبى على أنه مظاهر تحمل سمة الوحدة ، تختلف معانيه من دولة لأخرى فى أمريكا اللاتينية . ففى الأرجنتين كان الفولكلور مشحونًا بنزعة رجعية ، كجزء من نموذج ثقافى وطنى يؤكد على الصفات الروحانية للأرض ويحاول تجاهل الانقسامات الاجتماعية الناتجة عن الرأسمالية ، وقد ساهم فى تلك العملية التحضير المبكر والهجرة واسعة النطاق من أوروبا وهزيمة الجماعات الريفية المتمردة.

وفى المكسيك ، بعد الثورة ، كان الفولكلور أحد الأركان الرئيسية التى اعتمدت عليها الدولة فى سياسة إدماج السكان الريفيين. وفى البرازيل تبنى المثقفون الفولكلور كبديل طوباوى فى مواجهة الجوانب المفسدة فى مشروع التحديث الذى فرضته نظم حكم شمولية فى العقود الأخيرة . وفى البيرو وبوليفيا ، وجواتيمالا ، وباراجواى ، نجد قوة الثقافات المحلية وثقافة المولدين تجعل مصطلح الفولكلور وطريقة التناول المرتبطة به (الحفاظ على العروض الفنية الريفية والمنتجات اليدوية من قبل أعضاء الثقافة الحديثة الأخرى) غير قادرة على احتواء الظاهرة التى يفترض أنهم يؤطرونها. إن المعالجة الحاسمة لفكرة الفولكلور يجب أن تشتمل على النقاط التالية: إن المصطلح به ميل داخلى نحو الماضى والقدم ويلمح ضمنًا إلى متحف صنعه آخرون فى منطقة غير منطقة المنتجين. مثال على ذلك ، هناك معرض دائم لفولكلور أمريكا اللاتينية فى Mon-umento a America Latina ، وهو مركز ثقافى ضخم فى ساو باولو ، افتتح فى عام 1984. ورغم أنه أفضل معرض فى العالم ، من ناحية نوعية المعروضات ، فإنه لا يوجد ما يشير إلى سياقات المنتجات واستخدامها. والنتيجة هى أن الفروق فى الاستعمال والمعنى تضيع: ويتم إبراز الناحية الجمالية على حساب الجوانب العملية والرمزية ، فيعطى ذلك انطباعًا بتشابه منتجات المناطق المختلفة. وإذا انتفى الاختلاف بهذه الطريقة ، يصبح الشعبى شيئًا أحاديًا بدلا من تعدده وتنوعه وتركز الدراسة الأكاديمية للفولكلور على المجتمعات المحلية والجماعات العرقية بطريقة تعزلهم عن التقييدات البنائية الأوسع للمجتمع ، والتى مع التوسع الرأسمالى وصناعة الثقافة ، أحدثت تغييرا فى خصائص ووظائف الممارسات التى كان يقوم بأدائها الفلاحون بأنفسهم ولأنفسهم. بالإضافة لذلك ، فإن الافتراض الضمنى لعديد من هذه الدراسات بأن الذى يتم تسجيله هى العادات التى بدأت تختفى ، هذا الافتراض يمنع المرء من إدراك أن مشروع التحديث فى أمريكا اللاتينية لا يتضمن دائما- كما سنرى - إلغاء أنماط إنتاج ، مثل المشغولات اليدوية ، والتى ليست جزءًا من الرأسمالية وإن كانت - عملية التحديث - غالبًا ما تحتفظ بهم فى حالة دمج جزئى[٤] . وأخيرًا ، الدلالات الطوباوية لـ «جماعة» والتى يميل الفولكلور إلى تحملها ، شجعت فكرة أن الموسيقى والفنون المرئية يتم إبداعها بشكل جماعى. وكدليل على أن هذا أبعد ما يكون عن الواقع ، كشفت

دراسة عن آلات النفخ (المزمار) المصنوعة على الطريقة البيروانية ، أن أداة معروفة جيدًا كان يُعتقد أنها تنتمى لمجتمع بأكمله ، هى فى الواقع اختراع أحد الأفراد(٥). إن حقيقة أن المقطوعات الموسيقية ومفردات الفن المرئى مجهولة الهوية لا يعنى أنها أبدعت بشكل جماعى بالمعنى الصارم للكلمة. والرغبة فى ذلك ، وإعطاء قيمة إيجابية للابداع الجماعى يعكس الرغبة الملحة فى خلق معارضة بين الجمعى باعتباره أصيلاً والفردى باعتباره اغترابيًا. إن الثقافة الجماهيرية مصطلح مرتبط بانتشار السينما والإذاعة ، والمسرحيات الكوميدية ، وروايات المجلات المصورة ، وفوق كل شىء ، التليفزيون. وقد اعتقد البعض أنها سوف تقضى على أى ثقافة شعبية حقيقية ، واعتقد البعض الآخر أنها الشكل الوحيد الذى يمكن أن تتخذه الثقافة الشعبية فى نهاية القرن العشرين. ويرجع الرأى الأول إلى نظرية مهمة لأدورنو Adorno ودوركهايمر Dorkheimer عن صناعة الثقافة وترى هذه النظرية أن إخضاع الثقافة للسوق الرأسمالى يحوّل الأشكال الثقافية إلى منتجات نمطية تؤدى إلى تقليل قدرة المستهلك على التفكير بشكل نقدى أو اكتساب خبرات تتجاوز الوضع الحالى. وتطورت النظرية خلال فترة منفى المؤلفين بعيدًا عن ألمانيا النازية ، وهو ما يعد إدانة قوية للشمولية الكامنة فى الإعلام الإلكترونى . ومع ذلك ، هناك مشكلة فى هذه النظرية ألا وهى الطريقة التى تستخدم بها فكرة العمل الفنى الحقيقى الأصيل كمعيار للحكم على دناءة وانحدار الثقافة الجماهيرية: «الفن الأصيل» ، فى هذا الجدل ، يميل إلى أن يعنى الثقافة الأوروبية الرفيعة. كذلك ، لا توجد مساحة للطرق المتنوعة التى يستقبل بها الإعلام ، أو إمكانية أن تكون وسائل الاعلام وسائل لنقل التقاليد الشعبية وطريقة لمناهضة السيطرة الاجتماعية التى تفرضها الشمولية الرأسمالية .

إن الرأى السلبى فى الثقافة الجماهيرية وفكرة أن الثقافة الشعبية تعنى ضمنّيًا معارضة للإعلام الجماهيرى تتواجد فى كثير من تحليلات الإعلام الجماهيرى فى أمريكا اللاتينية فى فترة السبعينيات(٦). وينظر إلى سلبية الجمهور باعتبارها أمرًا بديهيًا ، وبالإضافة لذلك ، تعتبر الثقافة الشعبية ذلك الشىء الذى لا يمكن اختراقه من قبل الثقافة الجماهيرية – ومن الواضح أن هذا النقاء غير موجود. من الواضح أيضًا أننا لا نوحى بأن الثقافة الشعبية والثقافة الجماهيرية شيئًا واحدًا ، وأننا سوف نقاوم

فكرة أن الثقافة الجماهيرية يمكن أن تعرف بالشعبية فقط ؛ لأنها منتشرة على نطاق واسع. الثقافة الشعبية تعنى شيئًا آخر ، ولكن قبل أن ندخل منطقة التعريفات ، يجب توضيح بعض المسائل الأخرى.

إذا كانت فكرة الفولكلور تعطى الثقافة الشعبية تماسكًا أنطولوجيًا ، فإن الثقافة الجماهيرية تبدو كما لو كانت تفرغها من أى مضمون. فمن خلال الثقافات الفولكلورية أو ما قبل الرأسمالية يمكن للشعبى أن يشار إليه من خلال ممارسات معاشة تتضمن الطقوس والمشغولات اليدوية والحكايات والموسيقى والرقص وتمثيل الأيقونات. وهذا يجعل من الممكن تصور الثقافة الشعبية كطريقة حياة كاملة. ولكن مع الثقافة الجماهيرية لا تستطيع هذه الخصوصيات أن تتماسك. فأين يمكن أن نضع أيدينا على الشعبى - كممارسة - إذا تحدث المرء عن التليفزيون؟ وتساهم هذه المشكلة فى الميل نحو التشاؤم بخصوص الآثار الناجمة عن الإعلام الجماهيرى. وسواء كانت تعرف من خلال التكنولوجيا الموظفة أو من خلال الأثر الأيديولوجى المفترض ، فإن وسائل الإعلام الجماهيرى من الممكن أن تبدو أنها تتضمن مشروعًا أحادى الطريق وطريقة استقباله محكومة مسبقًا من خلال رسالة مضمنة بداخله. ومثل هذا التناول يمحو تاريخية وسائل الإعلام ، ويبعدها عن الحالات التاريخية المختلفة التى تستخدم فيها. وفى أحيان كثيرة ، يتخذ مثال الطرق الخاصة للمجتمع الجماهيرى التى استخدمت لتدعيم الأمة الحديثة فى الولايات المتحدة كنموذج لفهم وسائل الإعلام الجماهيرى ، كما لو كانت علاقتها بمجتمع معين متأصلة فى صلب الوسائل نفسها. وعلى العكس من ذلك ، فإن اللحظات التاريخية المختلفة التى تترسخ فيها صناعة الثقافة تعطى الفرصة لبروز اختلافات عصيبة. بينما ظهرت صناعة الثقافة بشكل أساسى فى أوروبا بعد أن تم تدعيم الدول القومية ، وبالتالى يمكن أن تشكل خطرًا على الثقافة الرفيعة. وقد وصلت الحداثة مع التليفزيون وليس مع عصر التنوير ، وأمد التليفزيون الطبقات المتوسطة بالرأسمال الثقافى.

إن أهم مساهمة فى السنوات الأخيرة لإعادة التفكير فى دور وسائل الإعلام فى أمريكا اللاتينية كانت لـ Jesus Martin - Barbero ، الذى وضع القاعدة الأساسية لفهم وسائل الإعلام باعتبارها «وسائط Mediations». فبدلاً من الرأى الأحادى الجانب الذى

يفترض أن الوسيط الإعلامى موضوع المناقشة هو الذى يشكل تماماً طريقة تلقيه ، أوضح Martin Barbero الحاجة إلى الانتباه إلى الخصائص الثقافية للجمهور المتلقى وإلى رؤية وسائل الإعلام الجماهيرى باعتبارها وسائل أو وسائط لحظات معينة فى مشروع جمهرة Massifiaction المجتمع ، وليست مصدره أن التكوين التاريخى للجماهير (Lo masivo) ، بدلا من كونه انحداراً للثقافة بسبب وسائل الإعلام ، هو فى الحقيقة مرتبط مع المشروع الطويل البطىء لتنمية السوق ، والدولة ، والثقافة ، ومع الأنماط (dispositivos) التى من خلالها تسبب هذا المشروع فى إدخال الذاكرة الشعبية فى شراكة مع المتخيل الجماهيرى(٧). إن وسائل الإعلام الجماهيرى فى أمريكا اللاتينية تدخل مجتمعات لا تزال علمنة الذاكرة الشعبية فيها جزئية فقط؛ مجتمعات ذات طابع مختلط ، أو مُولَّد ، من الغربى الحديث والتقليدى المحلى والجماعات الأفريقية ، ولا تزال المعتقدات السحرية والممارسات لهذه المجتمعات مستمرة كجزء من الحياة اليومية. إن أغلبية مشاهدى التليفزيون فى أمريكا اللاتينية فى بدايات التسعينيات لا يزالون يشاركون فى الأنظمة الرمزية التى تؤلف ما بين عالمى ما قبل الرأسمالية والرأسمالية ، على الرغم من أنهم يتعرضون للمتخيل الجماهيرى الذى يبثه التليفزيون. فالسحر لا يظهر فى البرامج التليفزيونية ولكن يظهر فى المكان الذى تستقبل فيه. إذا كانت الثقافة الجماهيرية شيئًا ليس خارجيًا تمامًا ، وشيئًا لا يأتى ليغزو الشعبى من الخارج وإنما تطور لإمكانيات ما أكيدة داخل الشعبى نفسه(٨) ، إذن ما نتعامل معه هو خليط من التقاليد الشعبية والمتخيل الجماهيرى (كما هو موضح فى الجزء الثانى من الفصل الثانى) وهذا لا يعنى أن الثقافتين متطابقتان. والأمر الذى يحتاج تحرياً وبحثًا هنا هو شفرات الإدراك والتمييز التى تستدعيها ذاكرات شعبية معينه عند استقبال وسائل الإعلام ، والمفردات الخاصة للتقاليد الشعبية المتضمنة – رغم تحولها– كنوع ، أو أسلوب أو موضوع فى وسائل الإعلام. وهكذا فإن الدراما التليفزيونية Telenovelas مثلا ، التى تقدم إلى غالبية المشاهدين بريق ورونق المكانة الاجتماعية العليا ، يمكن دراستها من حيث كيفية اشتمالها على ملامح من الذاكرة الشعبية وكيف أن تلقيها متعدد القيم ؛ فمثلا العاطفية المكثفة فى هذه الأعمال لا تستبعد السخرية ، والاستهزاء والاستغراب المثير للضحك والسخرية. وفى الواقع

يجب دراسة هذه المواقف فى مفارقاتها ، ويقدم الفصل الثانى مخططًا موجزًا لمداخل لهذه المشكلة.

لقد بدأ ظهور الأشكال الجماهيرية فى المجتمع فى أمريكا اللاتينية قرابة العام ١٨٨٠ ، وكان لذلك نتيجتان رئيسيتان : أولاً قدمت تلك الأشكال مدخلاً لميزات الحياة الحضرية ، وثانيًا وسيلة للتطور والتحسين الثقافى. وهكذا فقد كان ذلك نمطًا للدمج الإجبارى للفلاحين والفقراء الحضريين داخل «المجتمع» وطريقة لتأكيد حقوقهم فى أخذ نصيبهم من السلع والخدمات التى كانت الأقلية المميزة تحتكرها سابقًا[٩]. وهكذا يصبح غموض وسائل الإعلام شيئا تائهًا إذا ما افترض أنها وسائل لفرض رسائل الطبقات الحاكمة الأيديولوجية. ولذلك من المهم أن نأخذ فى الاعتبار حقيقة أن وسائل الإعلام ليست وسائل لحمل الرسائل فقط ولكنها تشكل نقاط التقاء لعديد من الطرق المتناقضة للتذكر والتفسير. ولكى نتناول وسائل الإعلام بهذه الطريقة يجب الانتباه إلى السياقات الثقافية التى يتم فيها تلقى هذه الوسائل ، والطرق المتعددة التى يتم بها تلقيها واستخدامها.

وعند هذه النقطة ، يجب ذكر طريقة تناول أخرى لمشكلة تعيين مكان الشعبى بالنسبة إلى الثقافة الجماهيرية. هذا هو استخدام فكرة السوق للبضائع الرمزية ، وذلك كوسيلة لتعريف ما يحدث للمنتجات الثقافية فى مجتمع استهلاكى. عندئذ يمكن تعريف الشعبى من خلال الإمكانية غير المتكافئة للطبقات التابعة للوصول إلى هذا السوق. هذه الطريقة لتعريف الشعبى ، كما طورها Nestor Garcia Canclini[١٠]. تربط ما بين طريقة تناول Pierre Bourdieu وطريقة Gramsci ، وهى مقيدة ؛ لأن مفرداتها تسمح ببحث الثقافة باعتبارها قوة وتحليلاً لتأثير السوق الرأسمالى[١١]. وأى دراسة للثقافة الشعبية يجب أن تكون مدينة لمبدأ جرامشى Gramsci الحاسم: مبدأ السيطرة Hegemonyo؛ فهو يتعارض مع التطبيقات الفجة لنظرية ماركس التى تقول بأن الأفكار الحاكمة والمسيطرة فى أى فترة من الفترات هى أفكار الطبقة الحاكمة ، ويؤكد مبدأ جرامشى بدلاً من ذلك على الطرق التى تصبح من خلالها جماعات اجتماعية معينة هى الجماعات المسيطرة من خلال الحصول على إجماع من داخل الميدان الثقافى على الاتجاه العام الذى تفرضه هذه الجماعة على المجتمع بأكمله. وبذلك يصبح مصطلح

السيطرة مُهِمًا جدًا عند دراسة الثقافة الشعبية ؛ لأنه يبرز المفاوضات التى تحدث على المستوى الثقافى بين الجماعات الحاكمة المسيطرة والجماعات التابعة. وهذا يعنى أن الثقافة ليست مشتقة من الطبقة ، كما لو كانت شكلاً فجًا من أشكال الأيديولوجيا ، بل على العكس ، إن الثقافة تلعب دورًا رئيسًا فى تَحديد أو إبقاء علاقات اجتماعية معطاة. والقصور الرئيسى فى مبدأ السيطرة ، مع وجود أساسه فى الإجماع الذى يتم الحصول عليه من خلال وسائل غير عنيفة ، هو نقص أو على الأقل عدم كفاية ملاءمته فى حالات العنف ، والتى سادت فى عدد من دول أمريكا اللاتينية(١٢).

ان مساهمة جرامشى Gramsci العظيمة فى دراسة الثقافة تكمن فى فهم أن الثقافة ليست منفصلة عن علاقات القوة/ السلطة. وإحدى طرق تطوير استبصاراته هى التعامل مع الثقافة الشعبية لا باعتبارها رؤية معطاة للعالم ولكن باعتبارها فضاءً أو سلسلة من الفضاءات يتشكل فيها التابعون الشعبيون ، بمعزل عن أعضاء الجماعات الحاكمة. وفى هذه الحالة يصبح التأكيد على الديمقراطى وليس على الطوباوى ، بمعنى إدراك الاختلافات الموجودة فعلاً بين الطبقات المختلفة ، بدلاً من خلق نماذج مثالية تفترض وجود- أو حتمية وجود- هوية شعبية واحدة. وعلى الجانب الآخر ، يبدو أن الاحتمال الأكبر فى الوقت الحالى هو أن الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية ستستمر فى تحمل دلالات طوباوية. وعندما تتوحد الثقافات الشعبية المتنوعة باستخدام المصطلح بصيغة المفرد ، فإن ذلك يعبر بدرجة ما عن برنامج سياسى طوباوى ، وإذا استخدمناها فى هذا الكتاب بصيغة المفرد وأيضا بصيغة الجمع ، فهذا نتيجة معرفتنا بالحالة الانتقالية التى يمر بها التفكير الحالى(١٣). وفى الواقع أن الثقافات الشعبية الموجودة حاليا لها علاقة تفسيرية بالثقافة الجماهيرية. فتاريخيًا ، عملية توحيد السوق الثقافى ، والتى كانت ضرورية لتأسيس صناعة ثقافية وطنية (المكسيك والبرازيل نماذج رئيسية) تم إنجازها من خلال إدماج أشكال من الذاكرة الشعبية كانت بالفعل فى مرحلة الجمهرة Massification ، كما حدث مع صناعة الفيلم المكسيكى. وعندما يُعرف الشعبى لا باعتباره شيئًا ، أو معنى أو جماعة اجتماعية ، ولكن باعتباره موقعًا- أو ، بالأحرى سلسلة من المواقع المتفرقة - عندئذ يمكن أن يولد مبدأ معارضة فكرة أن الأمة كيان واحد ، سواء كانت مفروضة من قبل الليبرالية

الفاشية أو حزب الشعب الواحد. وكما أوضح المكسيكى Ezequiel Chavez فى عام ١٩٠١ ، فإن الشعب المكسيكى لم يتم «طحنه بَعْدُ بمدافع الهاون على مدار القرون كى يتم تشكيله فى كيان واحد به قدر من التجانس»[١٤]. إن الرغبة فى إيجاد تجانس فى أمريكا اللاتينية طيلة القرن العشرين كان يعنى إما قمع الثقافة الشعبية أو تخصيصها من قبل الدولة الفاشية. وفكرة المواقع المتفرقة ليست كفكرة التعددية. فالتعددية تنتمى إلى النظرية الليبرالية التى تسمح للمجتمع بأن يتكون من مصالح متعددة ، شرط أن يعطى للدولة دور الوسيط بين هذه المصالح. إن دراسة الثقافة الشعبية تتعارض مع فكرة عزو وظيفة محايدة متخيلة إلى الدولة ، نظراً لأن ما فعلته الدول بالفعل هو السعى وراء مجانسة الثقافة من أجل تعضيد سلطة الجماعات الحاكمة .

وفى نفس الوقت ، الافتراض بأن ثقافة الجماعات التابعة هى بالضرورة تعبير عن المقاومة لسلطة الدولة ، هذا الافتراض يخلق مشاكل خاصه به. إن وضع العلاقات بين القوة المسيطرة والشعبى داخل معجم من الامتثال والخضوع مقابل المقاومة يشتمل على تبسيط وتشويه لهذه المسائل. فالقول بأن شيئًا مقاومًا / مناهضًا هو غالبا جزء من برنامج سياسى ، عادة غير معلن: فبعض الأشكال الثقافية المحددة يتم اعتبارها تمثيلاً للمقاومة الشعبية دون توضيح صريح لماهية الأشياء التى تقاوم ، أو ماهية الأفكار البديلة للاجتماعية التى تتضمنها المقاومة . أيضا من الأمور الملتبسة ، التفكير المزدوج الذى يتولد عن ثنائية الخضوع/ المقاومة : ففى هذه الحالة يتحد كل طرف من طرفى التعارض ، كما لو كان البناء الأحادى السائد المسيطر يواجه بمقاومة شعبية متماسكة متكافئة. ويمكن رؤية المشكلة بشكل أوضح إذا ما نظر المرء إلى العملية التى من خلالها تنشأ الأشكال الثقافية ، بدلا من تلخيصها فى منتجات جاهزة. ومن الممكن أن تتواجد كل من المقاومة والخضوع معا ، كما يتمثل فى التدين الشعبى الذى يوحد ما بين القدرية والرغبة فى التغير[١٥]. وعلى هذا ، لتحويل المصطلحات واستمراراً فى نفس المناقشة ، فالمسيطر والتابع ليسا مجموعات مركبة من الأفراد ، أو ملكيات فعلية حقيقية ، ولكن أنماط من الصراع تربط بين الخطابات والممارسات[١٦].

ومع ذلك ، لا يمكن حل مشاكل المعجم بمضاعفة المصطلحات. على العكس من ذلك ، يجب على المرء أن يكون منتبها إلى التنظيرات المختلفة والتركيبات الخاصة بالمجال والتى تحتويها بعض المصطلحات الخاصة. فمثلا ، هناك درجة تفاوت من التابع إلى المقاوم إلى التحررى ، بينما فائدة مصطلح التابع هى تأكيدها على حقيقة الخضوع الواضحة دون دلالات لأى مشروع سياسى بديل. والمشاكل تبدأ مع الافتراض الأسطورى أو الأيديولوجى المتضمن فى مثل هذه الكلمات المستخدمة استخداماً وصفياً وبرنامجياً فى نفس الوقت. إن «ضد السلطوى» بهذا المعنى مصطلح أكثر إفادة ؛ لأنه يضع التأكيد بوضوح وصراحة على فكرة بناء القوة البديلة. ومن الناحية الأخرى ، ليس هناك مجموعة من المصطلحات «الصائبة» التى ستحل كل المشاكل. إذ عندما يكون المجال محل الوصف والتحليل ذا حدود متنقلة ، مثلما تفعل الثقافة الشعبية ، فإن بعضاً من حركية المصطلحات والمفاهيم يعد شيئاً ملائماً. وفى الواقع إن إحدى الأولويات لهذه الدراسة ليس إذابة أو تجميد التباسات الخريطة الثقافية المتنقلة. إن مفاهيم إعادة الوضع إلى السابق ، إعادة الدلالة ، إعادة مدلولات الألفاظ تعد مفاهيم ملائمة بشكل خاص للثقافة الشعبية كطرق للتعامل مع التجديد والتعديل المستمر للعلامات الثقافية والتى تُبقى المواقع الشعبية حية وتمنعها من الانغماس كلية فى أبنية السلطة المهيمنة. إن أنواع التغيرات والتنقلات الزمانية ، والمكانية والرمزية التى تشير إليها من الممكن تمثيلها بوصل رقصات الحروب الهندية ما قبل الإسبانية مع المشروع السياسى الحديث فى البيرو ، أو بالذهاب فى موكب عسكرى إلى محطة الإذاعة الموجهة إلى المجتمع فى مدينة أكواخ برازيلية- أو كأنك قديس فى موكب دينى ، أو باستخدام أيقونه سوبر مان للجهر بطلبات إسكان مناسبة مقدمة من سكان مدن الأكواخ إلى الدولة المكسيكية.

إن البحث فى مجال الثقافة الشعبية يفرض إعادة التفكير فى الحقل الثقافى برمته ، بدءاً من ممارسات الحياة اليومية إلى الإنتاج الفنى. إن التسجيل الصحيح ، لهذا الحقل يهز فكرة النماذج المؤثرة فى التاريخ الثقافى (دراسات الفولكلور ووسائل الإعلام ، مثلا) ويتحدى خطابات الهوية (الانتماء لحزب الشعب الواحد مثلا) ، وكذلك يقلل من أهمية النظريات التاريخية للأدب والفن (نظريات الواقعية السحرية مثلا).

وباعتبارها – أى الثقافة الشعبية – فعلاً متعدد المعرفة فى نهاية المطاف ، فهذا يتطلب اعتبار المجال الثقافى مجالاً ليس مشتقًا من الوضع الاجتماعى – الاقتصادى ، كظاهرة أيديولوجية ، وليس سابقًا عليه بمعنى غيبى ما وفقط. ولكن هو منطقة مهمة وحاسمة تختبر فيها الصراعات الاجتماعية وتُقَيَّمُ .

ولقد كانت هناك محاولات لتجاهل الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية من قبل عقلانية اليسار التنويرية الأبوية ولكن ليس من قبل صناعة الثقافة. وفى السنوات الأخيرة ، خسرت الأحزاب السياسية مواقعها فى مواجهة وسائل الإعلام الجماهيرى ، وذلك نظرًا لاعتمادها على الوسائل البدائية ، لما قبل الحداثة ، فى التواصل الاجتماعى والعلاقات الاجتماعية. والموضوعات التى من المحتمل أن تصبح ذات أهمية فى التسعينيات تركز على عولمة وسائل الإعلام ، من جهة ، وعلى الدفاع عن التنوع الثقافى ، من جهة أخرى. وبالنسبة للنقطة الأولى ، يجب مواجهتها دون الوقوع فى هاوية التشاؤم وبالنسبة للنقطة الثانية يجب الدفاع عنها دون محاولة الحفاظ على موضوع «النقاء». فالنقطتان تعترضهما وتجتازهما التحركات نحو الديمقراطية على طول المنطقة الجغرافية وعرضها . والثقافة الشعبية هنا ضرورية جداً باعتبارها اعترافًا بالخبرات الجمعية التى لا تعترف بها الثقافة السياسية القائمة. وقد بدأ ظهور تقليد جديد فى النقد الثقافى الأمريكى اللاتينى فى العقد الماضى ، وتم إنتاج أعمال نظرية وتطبيقية مهمة كان محورها الرئيس تجربة التدمير الاجتماعى الجماعى فى ظل الحكومات الديكتاتورية فى السبعينيات والثمانينيات وكذلك دراسة الثقافة الشعبية. وأحد الانجازات فى هذا المجال هو إعادة توزيع السلطة الثقافية وطرق الوصول إليها وإعادة تقييم الثقافة الشعبية من قبل حكومة Sandinista فى نيكاراجوا ، والتى اعتمدت بدورها على تجارب كوبا وعدد من التقاليد الراديكالية فى أمريكا اللاتينية. ويرفض اليمين الجديد الوطنية الثقافية ، وفى مواجهة حركة العمل/ العمال وخسارة الجماعات الحاكمة لمناصبها المتميزة ، تم التقليل من شأن الثقافة بشكل براجماتى لتصبح مجرد ضرورة مميزة لجماعة اجتماعية ما من أجل الحفاظ على السلطة. وبذلك تصبح الأبعاد المعرفية والإبداعية للثقافة مهملة: والأسئلة الوحيدة هى تلك الأسئلة المتعلقة بالتقنية. ومع ذلك ، فالتشخيص القائل بأن القواعد السابقة للسلطة السياسية

لم تعد قابلة للحياة والتطبيق يبدو تشخيصًا صحيحًا. ومن الممكن معارضة خطاب اليمين الجديد ، الذى أصبح سائدًا الآن فى أمريكا اللاتينية ، فقط من خلال إعادة التفكير بشكل حريص وحذر فى المجال الثقافى وتاريخه.

إن اختيار وتوزيع مادة هذا الكتاب تم مبدئيًا على أساس التفريق بين الثقافة الشعبية الريفية والثقافة الحضرية الجماهيرية. ولكن ، عند دراسة بعض النماذج ، سعينا إلى التشكيك بشكل نقدى فى مثل هذه التقسيمات ، خاصة تلك الأشكال الثقافية التى تتحرك عبر الحدود الجغرافية والاجتماعية. والهدف النموذجى من دراسة الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية هو خلق «خريطة ليلية» تلك التى يقول عنها Martin Barbero: «نحن نحتاج لأن يكون تحت تصرفنا شىء مثل «خريطة ليلية» والتى ستسمح لنا... بمفصلة العمليات- الانسحاب ، إعادة عملية التوظيف ، الرفض ، الاستيعاب إعادة تخطيط وتكوين المهود من طبقه ، وحيز مكانى ، واثنية ودين ، وجنس ، وعمر - الفضاءات - ومسكن ، ومصنع ، وجيرة وسجن و «وسائل الاعلام»- الصغيرة مثل شرائط الكاسيت المسجلة ، والتصوير الفوتوغرافى ، والمتوسطة مثل التسجيل أو الكتاب ، والكبيرة مثل الصحافة ، والإذاعة والتليفزيون»(١٧). والخريطة ليلية ؛ لأن الحقل لم يزل بعد غير مرئى. وتسعى الدراسة الحالية لتأسيس واستكشاف هذا الحقل الجديد وذلك اعتمادًا على التاريخ ، الأثنوجرافيا (الأنثروبولوجيا الوصفية) ، علم الاجتماع ، النقد الأدبى ، ونظرية الاتصال - ومحاولة التوفيق بين هذه الأشياء على هذا المستوى لم تجرب بعد ، ونحن نأمل أن تكون الفجوات التى سنتركها حافزًا لدراسة مستقبلية .

وقد تركزت المادة الوصفية فى هذا الكتاب فى الفصل الثانى ، حيث نعرض نماذج لثقافات شعبية مختلفة. وهذه النماذج توضح شيئًا من التنوع الثرى للثقافات فى أمريكا اللاتينية ، وكذلك للتغيرات التى مرت بها خلال القرن العشرين. وكان من المستحيل تغطية كل الدول والمناطق الجغرافية. ولم نأخذ فى الاعتبار الظاهرة المهمة جدًا ، ظاهرة ثقافة الحدود ، حيث يَخْلُقُ المهاجرون إلى الولايات المتحدة استجابات إبداعية لخبراتهم ،(١٨). ولكن تم اختيار المناطق المتضمنة فى الكتاب ؛ لأنها نموذجية بشكل خاص. والثلاثة فصول الباقية تأخذ شكل المقالات التى تستكشف الموضوعات العامة التى تظهر فى دراسة الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية: تاريخها ، الطرق

التى تم من خلالها ملاءمتها سياسيًا ، وعلاقاتها مع الثقافة الرفيعة. الفصل الأول يقدم رؤية تاريخية للاستمرارية والانقطاع التى ميزت الثقافات الشعبية منذ الفتح/ الاستعمار الإسبانى والبرتغالى حتى أوائل القرن العشرين. ومن حيث الترتيب الزمنى ، يبدأ الفصل الثالث تقريبًا من حيث ينتهى الفصل الأول ، ويسعى لتتبع الاستخدامات الرئيسية للثقافة الشعبية من قبل الحركات السياسية لحزب الشعب الواحد فى القرن العشرين. والفصل الأخير يختبر مصداقية اختلافات أو تمايزات الثقافة الشعبية عن الثقافة العليا ، والنظر فى الدور الذى لعبته الثقافة الشعبية فى أعمال بعض الكتاب الكبار فى القرن العشرين.

هوامش المقدمة

(١) Pierre Bourdieu, Outline of a Theory of Practice, Cambridge 1977, p. 196.

(٢) Jose Jorge de Carvalho, 'Notes pare una revision conceptual de los estudios de la culture poplar tradicional', Ponencia pare le Segunda Reunion Interamericana sobre la Cultura Popular y Tradicional, Caracas 1987, p. 6.

(٣) انظر- Eve Marie Fell, 'Du folklore rural au folklore commercial: une experience diri-giste au Perou', Caravelle, No. 48, pp. 59-68.

(٤) انظر, Nestor Garcia Canclini, Las culuras populares en el capitalismo, Mexico 1982, and Rodrigo Montoya, Produccion parcelaria y universo ideologico, Lima 1979.

(٥) Thomas Turino

بحث قدم فى معهد الدراسات الأمريكية اللاتينية، لندن، فى ١٦ مارس ١٩٩٠، والفرد فى، هذه الحالة كان مدرسًا فى مدرسة، ويشير إلى تأثير عملية التحديث وعملية الفولكلور. ومع ذلك فلقد قُدمت الموسيقى إلى العالم الخارجى باعتبارها إبداعاً جماعياً كما يتماشى مع إيديولوجيا الفولكلور.

(٦) على سـبـيـل المثـال in Armand Mattelart and S. Siegelaub, eds., Communication and Class Struggle, New York 1979.

(٧) مقولة Jesus Martin Barbero فى مؤتمر الاعلام فى أمريكا اللاتينية الذى عقد فى مركز الدراسات الثقافية الامريكية اللاتينية فى لندن ٢٥ مايو ١٩٩٠: «الجمهور تضيف ابتدعه اليمين الأوروبى القرن التاسع عشر ولم يراجعه السيار أبدًا. وكان النقد الموجه لإعلام الاتصال يعتمد على رؤية فعادها ان الاعلام الجماهيرى منتج وليس جزءًا من عملية جمهرة البنية الاجتماعية بأكملها : أى، نشأة وظهور الجماهير على الساحة الوطنية».

(٨) انظر

Martin-Barbero, Procesos de comunicaciony matrices de cultrura, Mexico n.d.,p.96

ولمزيد من التفاصيل حول عدم سلبية مستهلكى الاعلام الجماهيرى، انظر

Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life, London 1988, pp. xii, xv, 18.

(٩) Martin-Barbero, De los medios, pp. 172-3.

(١٠) Nestor Garcia Canclini, ' Reconstruir lo popular?', ponencia presentada al seminario 'Culture popular: un balance interdisciplinario', organizado por el Instituto Nacional de Antropologia, Buenos Aires, September 1988.

(١١) يجب اتخاذ بعض الحذر عند استخدام أفكار جرامشى، واعتراضات خوسية خوكين برونر ضد جارسيا كانكلينى هنا مفيدة: إذا أخذ المرء فى الاعتبار تعريف جرامشى للثقافة باعتبارها «مفهوم العالم» الذى

ينطوى ضمنيا على أن الثقافة يجب أن تكون «منظمة» و«مترابطة» فى حد ذاتها وحسب شروطها، فإن الثقافة الشعبية لا تندرج تحت تعريف جرامشي للثقافة، ولكنها مشروع متروك للمستقبل. انظر:
فى Un espeip trizado, Sanhago, 1988 (صفحات ١٥٩-١٦١) وإحدى النقاط التى تثيرها صيغ جرامشى والتى تنتمى للحظة تاريخية مختلفة هى أنه من الممكن أن هذه الصيغ غير ملائمة فى عصر التهجين: ربما فكرة الثقافة الشعبية كرؤية للعالم لم تعد مفيدة أو ممكنة فى نهاية القرن.

(١٢) ليس من السهل الفصل ما بين السلطة والعنف، كما يتضح فى خلط جرامشى ما بين معانى الموافقة والحرب.

(١٣) لقراءة نقدية للتفكير الحالى، انظر
Jean Franco, 'What's in a Name? Popular Culture Theories and their Limitations', Studies in Latin American Popular Clture, Vol. I, pp. 5-14.

(١٤) Roger Bartra, La joula de la melancolia, Mexico 1987, p. 132.

(١٥) Marilena Chaui, Conformismo e resistencia, Sao Paulo 1986, pp. 9-47, 84. من المفيد أيضا مراجعة فكرة ميشيل فوكو بتعددية الخطاب فى (The Archaeology of Knowledge London, 1974) حيث لا يوجد خطاب واحد مسيطر ومعارض دائما يتضمن الصفتين معًا. انظر :
Alan Sheridan, Michel Foucault: The Will to Trr/th, London 1980, p. 186.

(١٦) بحث غير منشور, 'Gramsci con Bourdieu'

(١٧) Martin-Barbero, Procesos, p. 135.

(١٨) انظر Nestor Garcia Canclini, 'Escenas sin territorio: Estetica de las migraciones e identidades en transicion', Revista de Critica Cr/ltr/ral, Vol. 1, No. 1, pp. 9-14, and Tijuana: la casa de toda la yente, Mexico 1989. انظر أيضًا Harry Polkinhorn, 'Chain Link: Towards a Theory of Border Writing', La Linea: Ensayos sobre literatura fronteriza Mexico-Nortamericana, Calexico n.d., Vol. 1, pp. 37-43.

الفصل الأول

انقطاع واستمرارية

إن تاريخ الثقافات الشعبية فى أمريكا اللاتينية موضوع واسع المدى. وفى حدود علمنا ، لم تتم تغطيته كاملاً. ويقدم هذا الفصل رؤية زمنية تراتبيه لأهم العمليات واللحظات التي قد تسهم كإرشادات لكيفية رسم خريطة شبه كاملة. وقد اخترت هذه الطريقة ، بدلاً من إلقاء نظرة عامة ، لجلب الانتباه الى مختلف وجهات النظر الممكنة. وسبب آخر لهذا الاختيار هو ندرة البحث فى هذا المجال. وقد بدأ ظهور أبحاث جديدة ممتازة فى السنوات الأخيرة ، لكن لا يزال ضرورياً إتمام الكثير من الدراسات الأساسية. والتقرير الذى سيلى يهدُف الى تتبع بعض الاستمراريات التاريخية فى الحياة الثقافية للطبقات الشعبية ، منذ الفتح الأوروبى حتى عام ١٩٤٠ تقريباً.

وقد استمرت حالات معينة ، مثل اختلاط الأوروبيين مع السكان الأمريكيين الأصليين ، طيلة هذه الفترة بأكملها، كذلك الملامح ، مثل طرق التفكير والرؤية السحرية بدلاً من الطرق العقلانية ، ظلت مستمرة وثابتة إلى حد ما على مدار هذه الفترة. وبعض الأشكال الخاصة ، مثل رقصة الأندين والأغنية المعروفة باسم اينو huayno لا يزال لها حضور مستمر منذ عصور ما قبل الفتح وحتى القرن العشرين ، بينما تمتد بعض الأشكال الأخرى كالتانجو الأرجنتيني والأرجوايانى على مدار المائة عام الماضية. وتقطع هذه الاستمراريات سواء الكبيرة أو الصغيرة انقطاعات تكسر هذه الاستمراريات أو تغيرها: وعلى ذلك فإن فكرة أنه كان هناك تراكم هادئ للتقاليد الشعبية تعد غير قابلة للتطبيق. وتشتمل فترات الانقطاع على تغيرات فى وسائل الاتصال (الصحف والاذاعة) ، ثورات اجتماعية ، التصنيع ، الهجرات السكانية ، والانقطاع الرئيسى الذى يضم كل هذه الانقطاعات ، كان تأثير عملية التحديث .

فالتانجو ، مثلاً ، يتزامن مع فترة التحديث ، ويتحول خلال هذه المرحلة من شكل ريفى إلى شكل حضرى. وأغنية huayno ، تحولت ، تحت تأثير الهجرة إلى المدن والصناعة ، إلى الشكل الموسيقى الهجين المسمى تشيتشا Chicha. ويمكن سماع الـ Chicha فى نيويورك ، ويعد هذا مثالاً على تزايد الهجرة العالمية للأساليب. وفى البيرو ، لا تزال الأغنية التقليدية huayno مستمرة جنبًا إلى جنب الأشكال الهجينة. وهكذا تتعايش الأشكال القديمة والجديدة والهجينة لتنسخ طرق معالجة هذا الموضوع التى تفترض أنه كان هناك تطور أدى إلى إحلال الجديد محل القديم. إن أمريكا اللاتينية تتميز بتعايش أزمنة تاريخية مختلفة: ويقدم هذا الفصل مدخلاً لبعض الصعوبات الناشئة عن ذلك.

من بين المفاهيم الرئيسية لرسم خريطة تاريخية لثقافة أمريكا اللاتينية مفاهيم التثاقف acculturation ، Mestizaje (الهجُنة - التهجين) ، عبر التثاقف Transcultura-tion تبادل التثقف(*) ويشير مفهوم التثاقف إلى عملية تبديل وإحلال أحادية الجانب: أى إحلال الثقافات الأوروبية محل الثقافات المحلية. وتدل كلمة الـ Mestizaje ، على الاختلاط العرقى ، وتفترض تآلفًا بين الثقافات بحيث لا تلغى ثقافة أخرى. ومكمن الصعوبة فى فكرة الـ Mestizaje هو أنه بدون تحليل لأبنية السلطة ، يصبح التهجين أيديولوجيًا للتوافق العرقى تخفى وراءها التمسك الواقعى بالسلطة من قبل مجموعة معينة. بالإضافة إلى ذلك ، فإن المناقشات حول التهجين Mestizaje الثقافى ، من الممكن أن تفشل فشلاً ذريعًا فى التمييز ما بين الأنماط والمستويات المختلفة للتأثير عبر الثقافى[1]. أما مفهوم عبر التثاقف Transcultaration فهو مصطلح خرج من عباءة علم الأنثروبولوجيا ، ويستخدم بشكل نقدى لدحض الافتراض القائل بأن التثاقف هو الامكانية الوحيدة طويلة المدى لأمريكا اللاتينية: فهو يعنى بالتحول المتبادل للثقافات ، وبالخصوص الأوروبية بالمحلية ورغم أن أيًا من هذه المفاهيم غير واف بسبب صعوبة العملية التاريخية الحقيقية ، فإنها مفيدة فى الإشارة إلى بعض الطرق الرئيسية لرؤية هذه العملية.

(*) يستخدم هذا المصطلح كمرادف لمصطلح accülruratian التكيف الثقافى للإشارة إلى عمليات التغير عن الاتصال الثقافى .

وبينما ينتمي كل من مصطلحى التثاقف وعبر التثاقف إلى محاولات القرن العشرين ، يعود مصطلح الـ Mestizo (الهجين عرقيًا) إلى بدايات الفترة الاستعمارية. وكان شأن المولَّدين Mestizos ، المولودين لآباء إسبان وأمهات هنديات أميريكات ، وضيعًا للغاية. ويعكس عدم استقرارهم وعدم القدرة على حكمهم قلق النخبة الاستعمارية الحاكمة من حقيقة الاختلاط ما بين الثقافى(٢). فالنقاء العرقى كان ضرورة للمهيمنين ، تراث لا يزال يؤثر على مجتمعات أمريكا اللاتينية الحالية. ومع ذلك فمنذ التحرر من الاستعمار الإسبانى والبرتغالى فى القرن التاسع عشر بدأت إعادة تقييم إيجابية لهؤلاء المهجنين Mestizaje ، ولـ «أمريكتنا» باعتبارها متميزة بالضرورة عن المراكز الاستعمارية الأوروبية وعن جارتها الشمالية التى تتزايد سلطتها.

الاستعمار ، السحر ، وحدود الامتثال

إن تعريف الفعل الاستعمارى الإسبانى بالفتح ، مع افتراضه بحقوق «الحرب العادلة» وصدى إعادة فتح إسبانيا/ استقلالها عن العرب ، هذا التعريف قد تم رفضه من قبل الراهب الإسبانى الدومينكانى .Bartolome de Las Casas فبالنسبة لـ Las Ca-sas ، المدافع العظيم عن الهنود الأمريكيين فى القرن السادس عشر ، الكلمة الملائمة هى الغزو(٣) . ولعكس مصطلحات الملحمة التبريرية للفتح/ الاستعمار ، فقد سمى الإسبان «الذئاب» ، والهنود الأمريكيين «الحملان» ، واعتبر الأفعال الإسبانية أفعالاً تدميرية لأى قاعدة من قواعد القانون أو العقلانية. ولهذا السبب ، تتحرك روايته عن المظالم التى أحدثها الغازون/ الفاتحون ، كما ذكرها فى Breve relacion de La de-strucction de las Indias (Brief Account of the Destruction of the Indies 1552) نحو حافة اللا معقول واللا معلن والذى يهدد بشىء مثل الثقب الأسود لتدمير أى معنى(٤). ولكن ، تقارير وروايات الهنود الأمريكيين والمهجنين الـ mestizo هى التى يجب الرجوع اليها من أجل إعادة تركيب التجربة الهندية الأمريكية. وقد أعطيت هذه الروايات الهندية الأمريكية عن الفتح/ الاستعمار أولوية بارزة فى السنوات الأخيرة ، من قبل Miguel Leon Portilla مثلا(٥). أما المحاولة الأولى لتسجيل هذا الجانب الآخر

من التاريخ بشكل جاد فقد كانت لـ Nathan Wachtel فى كتابه The Vision of the Vanquished ، الذى استفاد بشكل رائد من ذاكرة الفلاحين التاريخية المستمرة فى أمريكا الوسطى والبيرو ، خاصة تلك التى تأخذ شكل المسرحيات الشعبية التى تمثل الفتح/ الاستعمار ، والتى لا تزال تقدم حتى هذا هذا اليوم(٦) .

ولكن Wachtel ، مع ذلك ، يبالغ فى التأكيد على فكرة «هدم بنية» الثقافات المحلية. صحيح أن المرء يستطيع الآن ملاحظة هلاك السكان الأصليين من جراء الحرب والعمالة الإجبارية ، والمرض وربما يعتبر ذلك أسوأ فعل إبادة جماعية فى التاريخ. وقطعا فكرة «المقابلة» بين عالمين ، التى يتم التمهيد لها والتبرير الآن- والتى لا تخلو من بعض بقايا الغطرسة الامبريالية – وتدعو لها الحكومة الإسبانية الحالية استعداداً للاحتفال بالذكرى الخمسمائة للعام ١٤٩٢ ، كل ذلك استخدام ساخر للموضة الحديثة التى تدعو إلى التعددية الثقافية من أجل إخفاء التدمير الهائل الناتج عن الوقائع الحقيقية. ومع ذلك فإن التحولات المتبادلة لكلا الثقافتين الأوروبية والمحلية قد حدثت بالفعل بدرجات متفاوتة وفى اتجاهات مختلفة. وبالرغم من خلاصة Las Casas التى تَنْمىَ إلى أن العامل الوحيد المستمر كان قانون التدمير المتزايد ، إلا أن أشكالاً من الحضارة الإسبانية والبرتغالية تأسست فى مناطق الأنديز ، كما كان يطلق عليها آنذاك ، وتم تعديل هذه الأشكال بدرجات مختلفة من قبل الثقافات المحلية التى استمرت فى الوجود ، وذلك رغم أنه فى بعض الحالات لم يتبق شىء من تلك الثقافات ، كما فى منطقة Hispaniola حيث اختفى جميع السكان الأصليين فى غضون ثلاثين عاماً منذ الوصول الأول للإسبان.

والمحرك الأساسى هنا هو استعمار الوعى المحلى ولقد نجح ذلك بدرجات متفاوتة. وتمثل المكسيك المستعمرة نموذجًا لعمليات التثاقف ، والمقاومة المحلية ، والتزاوج المختلط Mestizaje ، وذلك بالنظر إلى الدرجة التى تثاقف بها السكان الأصليون بشكل ناجح على مدار ثلاثة قرون من الحكم الاستعمارى ، باستثناء منطقة يوكاتان Yucatan التى تقع فى الجنوب ، وحتى قرابة منتصف القرن السادس عشر ، تجمعت أنماط التعبير فى الثقافتين بطرق متعددة ، وذلك لتفسح المجال لإمكانية الثقافة المختلطة أو ثقافة الهجنة أو الهجين وبحلول نهاية القرن السادس عشر كان

هلاك طبقة النبلاء المحلية ، وخبراء الكتابة والرسم المحليين - أقوى وسائل المعرفة المحلية - وكذلك الموت بسبب المرض الذى عانى منه غالبية السكان من غير الإسبان ، كان كل ذلك قد أجهض إمكانية التفاعل الحر ما بين الثقافات. وقبل ذلك ، كان عدد وافر من الممارسات والتعبيرات المتزامنة قد بدأ فى الازدهار؛ واشتملت هذه الممارسات على الصور الرمزية المنقوشة ، والكتابة التصويرية والكتابة الهجائية ، ولوحات ملونة ومنحوتات ، والاتصال الشفوى ما قبل الإسبانى والاتصال الشفوى المتنصر ، واللغات المحلية ، ولغة Nahuatl كلغة مشتركة ، بالإضافة إلى اللاتينية والإسبانية ، وتجاور التدوين الحسابى والتقويم المحلى والمسيحى[٧] . وفى عام ١٥٤١ ، أى بعد عشرين عامًا منذ بدء الفتح/الاستعمار ، كان بعض الإسبان قلقين بشأن عدد ومهارة الناسخين المحليين ، الذين أصبحت لديهم مقدرة على تكوين معرفة تامة بالبلد- وهى إمكانية مزعجة وتنذر بالخطر بالنظر إلى الافتراض بأن ذلك يعد إنجازًا ، وهو ما «كان يعد شيئًا مستحيلاً بالنسبة لهم فى السابق»[٨] . ولكن التساؤل بخصوص مدى إمكانية الجمع بين تقاليد مختلفة كلية كان قد قضى عليه تمامًا من قبل الحملات الإسبانية التى استهدفت استئصال الوثنية ، وتقلص عدد السكان الأصليين نتيجة المرض. ومع نهاية القرن السادس عشر كان الأساس المادى للذاكرة المحلية قد تأثر بشكل عميق: مات الرواة الذين حفظوا «كلمات الأقدمين » ، وضاعت تقنيات تسجيل وقراءة المعلومات المدونة بالكتابة التصويرية ، واختفت الوثائق والسجلات؛ نتيجة مصادرة النظام الدينى الإسبانى لها ، وتدمير الهنود الأمريكيين لها ، أو ببساطة أكثر إهمالها نظرًا لأن شفراتها أصبحت غير قابلة للفهم والتفسير[٩] . وفى الواقع ، بدأت سرعة التثاقف فى هذا الوقت تتزايد بشدة خصوصًا مع محو المفاهيم المحلية ، والقرائن المادية للمعلومات (اللفائف المكتوبة باللغات المحلية ، «الأصنام» ، وغيرها) ، ومحو البشر أنفسهم. وكما حدث فى البيرو فى نفس هذه الفترة ، سرت موجة من الانتحار وقتل الأطفال كرد فعل لتدمير العالم المحلى .

ومع ذلك ، وبعد هذا التدمير الأول ، استطاع عدد من مواقع المقاومة الهرب من القمع. ورغم محاولات المحو التى سعى إليها التخطيط الغربى ، فإنَّ المناظر الطبيعية ظلت محتفظة بمعانيها الكونية التقليدية ، وذلك فى شكل أسماء الأماكن التى

لم يستطع الإسبان تبديلها وفى شكل تذكر الأهمية والدلالة السحرية لملامح الأرض. وفى نفس الوقت ، كانت الأفكار المسيحية تستخدم كوسائل تنكرية للحفاظ والإبقاء على الفكر المحلى. فمثلا ، عقيدة بعث الموتى تم إعادة استخدامها من قبل السكان الأصليين للتعبير عن اعتقادهم التقليدى فى الوجود المستمر للأسلاف كحماة لتقاليد القرية[١٠] . وأحد هذه الأماكن التى تم الحفاظ فيها على مثل هذه الذاكرة البديلة هو titulos Primordiales ، حيث وظفت ألقاب الأرض الوهمية/ الزائفة كوثائق مضادة لتلك التى أصدرتها الإدارة الاستعمارية. وترجع هذه الوثائق الى النصف الثانى من القرن السابع عشر وتستمر حتى نهاية القرن التاسع عشر.

إن جوانب الحياة التى اهتمت الكنيسة بشدة بالسيطرة عليها لم تكن بالضرورة الأشياء المؤثرة فى حياة السكان الأصليين . وأحد الأماكن التى استطاعت النجاة من الاستئصال الوثنى ، (المصطلح مستخدم للإشارة إلى الديانة المحلية) ، كان البيت ، محور الحياة اليومية. فى البيت ، يجمع الفلاحون حزمًا من أشياء مختلفة ، والتى قد تضم تماثيل صغيرة ، وأساور ، عش الغراب من النوع الذى يخلق نوعًا من الهلوسة . ورغم أن هذه الأشياء لا يجب لمسها ، فإنها تعبر عن الاستمرارية والتواصل مع الأسلاف ، «نوع من رأس مال رمزى ومادى»[١١] . وبشكل عام ، كانت الوثنية تتضمن طريقة تفكير تصطدم مع العقلانية الغربية القائمة على فلسفة أرسطو. فالعالم المحلى كان يتميز بتدفق غير أرسطى للزمان والمكان ، قدرة على النفاذ للأشياء والأشخاص ، تعددية أبعاد ، قوّضت التصنيفات الثابتة للتفكير الغربى ، والتى تمسكت بها الكنيسة فى مواجهة الشيطان ، الذى كان يعد مسئولاً عن مثل هذه الفوضى فى نظام الطبيعة[١٢] .

ويبدو أن اليسوعيين كانوا أكثر تصميمًا وقدرة ، من الأنظمة الدينية الأخرى ، على الإبداع فى محاولاتهم لتأسيس ذاتية مسيحية تقلل من التعددية الموجودة فى العالم المحلى وذلك حتى تصل إلى ثنائية الخير والشر. وكان استخدام التقاليد المحلية من غناء ، رقص ، ومسرح لجعل التثاقف نافذًا قدر الاستطاعة سياسة يسوعية ؛ فمثلا كتب اليسوعيون ترانيمهم الكاثوليكية باللغات المحلية ووضعوا لها موسيقى محلية ، وأسسوا فى شمال شرق البرازيل تقليد المسرحيات الدينية ، التى فسرت التاريخ بأنه

صراع بين الله/ الرب والشيطان ، وأصبحت هذه المسرحيات ملمحًا رئيسًا فى ثقافة Sertao ، وذلك كما يتضح فى الفيلم الرائع لـ Glauber Rocha , Deus e o diabo na terra de sol (Black God White Devil 1963)[١٣] ويوضح الفيلم كيف تبدلت الأيدلوجية اليسوعية إلى Manicheism شعبية ، وكيف نشأ الاعتقاد بإمكانية عكس النظام الاجتماعى.

وهنا تبرز مسألتان. الأولى ، أن هناك ذلك السؤال عن مدى التشويه الذى ألحقته الشبكة الثقافية المسيحية بالفكر المحلى. والنقطة المحورية فى هذا الشأن هى الوثنية ، والاعتقاد بأن المقدس موجود فى أشياء. ومن خلال تعريف الثقافة المحلية باعتبارها وثنية ، فقد أعاد الإسبان تركيب الفكر المحلى من خلال جوانبه الدينية السحرية وتكثيف تلك الجوانب لتصبح علامات للشر والاختلاف. المسألة الثانية ، إن هناك الطرق التى تم من خلالها تغيير المفاهيم المسيحية سواء بدرجات كبيرة أو صغيرة ومواءمتها للشفرات المحلية أو غير المسيحية. والتمييز هنا فى هذه المرحلة لا يزال خامًا ولكن سوف يتبلور لاحقًا. أما الفجوات التى لم تستطع المسيحية التعامل معها فهى تتعلق بالفرد والمجالات المحلية ، أما المجال العام فقد نفذت إليه المسيحية بشكل أيسر. ويتحدث Gruzinki عن «صمت الكنيسة عن المرض والميلاد ، عن التآلف مع الطبيعة وعناصرها ، وكذلك عن الجماعة المحلية»[١٤] . ومالت الممارسات المحلية إلى الاستمرار خاصة ما يتعلق منها بسوء الحظ ، المرض والموت. وكانت المرأة غالبًا ، وليس الرجل ، هى التى تلعب الدور الأهم فى هذا النوع من التثاقف الضدى . ففى مجال العرافة والكهانة كان الخبراء غالبًا من النساء: «فى أغلب الأحيان النساء هن اللائى يستطعن تعيين أماكن الأشياء والحيوانات المفقودة ، والعثور على الرفاق التائهين وإعادة تأكيد التوازن العائلى بعد ما كان مختلاً »[١٥] .

ومع مرور الوقت ، انفصلت الممارسات المحلية الموسومة بالوثنية عن السياق الجامع للمعانى الذى أنتجته هذه الممارسات فى البداية. وبقيت الوثنية مستودعًا للأفعال والسلوك والحيل القادرة على إحداث تماسك للحالات الانفعالية للشخص، ولكن فى نفس الوقت تغامر بفقدان ماهيتها كطريقة لتفسير الكون و«ذاكرة دلالية منظمة» ، لتصبح صيغة معزولة ومقصورة على فئة بعينها. هذا الخروج عن السياق كان أحد

أسباب نجاح الممارسين من أمثال Curanderos (معالجين ، وأحيانا تترجم أطباء روحانيين) من بين فئات اجتماعية أخرى بما فيهم الإسبان. وكلما زادت قدرتهم على تلبية احتياجات الطبقات الأخرى كلما انفصلت طقوسهم ورموزهم عن المعرفة المحلية ما قبل الإسبانية. وفى نفس الوقت ، أصبح التصوير الأيقونى المحلى والاصطلاح الدينى بعيداً عن سياقاته التقليدية نتيجة لوجود أنماط القراءة الغربية. وربما من المفيد هنا أن نقدم التمييز الذى وضعه المتخصصون السوفيت فى علم علامات الثقافة: إذا كان مقياس قوة وقدرة ثقافة ما على البقاء هو قدرتها على تخزين المعلومات وعلى خلق معلومات جديدة ، فان ما وصفناه يشكِّل انتقاصاً من هذه القدرة من جانب الثقافات المحلية ولكن ليس اختفاءها بأى شكل من الأشكال[١٦] .

وأحد الظواهر التى نجمت عن إعادة توزيع الممارسات الثقافية ظاهرة التقارب والتى يمكن تسميتها أو التعبير عنها بـ «السحر الاستعمارى»[١٧] . ونظراً لنشأته من عدة أصول- شعبية أوروبية وأفريقية وهندية أمريكية ،- فقد كسر ذلك احتكار الكنيسة للقوى الخارقة واستخدم هذا السحر كطريقة للتحايل على مظالم التراتبية الاستعمارية. «هذا الشلال الغزير من الإشارات ، الأشياء الجوهرية ، والصيغ ، وهذه العلاقات المتفردة وغير المترابطة... تماماً كالفساد ، هى التى تعطى المجتمع الاستعمارى حيويته وديناميكيته ومرونته»[١٨] . ويصح هذا القول تماماً على السحر المثير للشهوة ، الذى كان من الممكن استخدامه للتغلب على الحواجز العديدة للطبقة من أجل الحصول على الاهتمام الجنسى لشخص منبوذ اجتماعياً. مثل هذه الممارسات اليومية البسيطة كانت تحدث داخل الفواصل الموجودة فى الهيراكية الصارمة للمجتمع الاستعمارى ، ومع الوقت شكلت طوراً رئيساً من أطوار الثقافة الشعبية[١٩] . وبهذا المعنى ، ترجع أصول العجائبية ، التى ترتكز عليها الواقعية السحرية فى القرن العشرين ، إلى تلك الفترة الاستعمارية ، وقد تم نقلها بشكل أساسى عن طريق النساء. وتم هذا النقل فى الفجوة ما بين الامتثال التكتيكى والمراوغة البراجماتية: "Obedezco Peronocumplio" ("أنا أطيع ولكنى لا أُنَفِّذُ إنجز") ، كما هى فى العبارة الاسبانية. وقد كيفت النساء الديانة السوداء والمحلية لتستخدم استخدامات عملية واخترعن ممارسات طقسية جديدة. وقد استجاب السحر هنا لنقص فى آليات الوساطة بين العلاقات فى المجتمع الاستعمارى :

فالنساء الإسبانيات مثلاً كن يحصلن على الأعشاب من السود وعلى المخدرات من الهنود الأمريكيين. ولم تتوحدالممارسات السحرية فى بناء عقائدى ولم تنخرط فى حركة مقاومة ، ومع ذلك ، استخدمت حيث لم يكن هناك آليات لحل الصراع وشكلت طوراً فرعياً من أطوار الثقافة الشعبية والتى لم تتغير إلا قليلا حتى بداية عصر التحديث. ولا ينبغى افتراض حدوث مثل هذه الاستمراريات التاريخية للثقافة الشعبية بشكل تلقائى ، كما لو كانت نماذج أصلية. فهناك دائما السؤال عن الكيفية الفعلية التى تم بها نقل شيء ما ، بواسطة من؟ وتحت أى ظروف؟ ومما وصفناه سابقًا ، هذا البنيان من الاتجاهات والمواقف الشعبية تم نقله بواسطة النساء ، أى فى تلك المجالات الحياتية التى تملصت من سيطرة المؤسسات الاستعمارية.

وقد بدأت الرؤى المحلية للقوى الخارقة المسيحية ، التى أخذت قبل كل شيء شكل ظهور السيدة العذراء مارى ، بدأت توجد فى المكسيك سريعًا بعد الفتح/ الغزو. وأصبحت التعارضات الثقافية أقل شأنًا فى الأحلام والرؤى ، حيث تتوحد عناصر من مصادر مختلفة بشكل أكثر حرية مما تتيحه التمثيلات اللفظية. ومن الممكن أن تسهل الرؤى ، وهى قناة مُهِمَّة لتثاقف السكان الأصليين من قبل الإرساليات التبشيرية ، استخداماً محلياً معارضًا للتصوير الأيقونى المسيحى من داخل أبنية العقيدة المحلية. وتشكل الشكوك حول اتجاه هذه العملية – التغلغل الاستعمارى أو المواءمة المحلية – جزءًا كبيراً من التاريخ المبكر لعذراء Guadalupe ، التى أصبح مذبحها أهم الأماكن المسيحية المقدسة فى العالم الجديد والتى أصبحت صورتها أهم أيقونة للوطنية المكسيكية الصاعدة. «العذراء كانت النموذج بالنسبة للهنود الأمريكيين والمهجنين Mes-tizos الذين حاربوا ضد الاسبان فى عام ١٨١٠ ، ثم أصبحت بعد قرن آخر شعار البازغة فلاحى اباتا ... ومايزال يوم عيد Guadalupe وهو الثانى عشر من ديسمبر ، أهم يوم عيد بلا منازع ، والتاريخ المحورى التوقيت الرئيسى فى التقويم العاطفى لدى الشعب المكسيكى»[٢٠]. وتوجد الآن مقابل الكنيسة التى بنيت خصيصا لها.

إن السلطة الحتمية للرمز كمنت فى قدرته على مدار الزمن على تمثيل تقارب الوعى الهندى الأمريكى والوعى الكريولى Greole (المختلط) فعندما ظهرت صورة العذراء لأول مرة لهندى أمريكى فى عام ١٥٣١ ، تشككت الكنيسة الكاثوليكية. وقد

حدث هذا الظهور فى شمال مدينة مكسيكو ، فى Tepeyac ، موقع لمذبح هندى أمريكى للاله Tonatzin ، إله من آلهة الآزتك Aztec الكبار والذى يعنى اسمه "أمنا"؛ وبالنسبة لـ Sahagun ، راهب فرانسيسكانى تعهد بالقضاء على الديانة المحلية ، كان هذا التوفيق بين المعتقد المحلى والمعتقد المسيحى أمراً خطيراً للغاية ، «اختراع شيطانى لتبرير الوثنية»[٢١]. ومع ذلك ، ومع نهاية القرن السادس عشر ، اضطرت الكنيسة للانحناء أمام القوى الإعجازية للمذبح. وفى القرن السابع عشر ، أصبحت عذراء Gua-dalube أيقونة رئيسية للوطنية الكريولية/المختلطة المتنامية. والكريوليون ، كفئة اجتماعية ، ينحدرون من أصول إسبانية وولدوا فى العالم الجديد. وقد كانت هذه الفئة الكبيرة المتزايدة مستبعدة من المناصب العامة العليا ، وجعلهم إحباطهم المتنامى نواة الوطنية المكسيكية الأولى. وكان رأى إسبانيا المتربوليتانية أن إسبانيا الجديدة ، كما كانت تدعى المكسيك فى ذلك الوقت ، تدين بأصلها للإرسالية الإنجيلية الإسبانية ، التى اعتمدها البابا ممثلا للرب ، وعهد اليها مهمة تحويل الهنود الأمريكيين من الوثنية إلى العقيدة الحق. وبالنسبة للكريوليين ، كان من الضرورى رفض دعاوى التأريخ الإسبانى وذلك بالتأكيد على أصالة المكسيك كدولة قائمة بحد ذاتها. وقد وفرت عذراء Guada-lupe أساساً للجدل بأن الهنود الأمريكيين لم يكونوا وثنيين وأن الرب منح المكسيك هبات روحانية عظيمة ، دون توسط من إسبانيا[٢٢]. ولذلك يمكن اعتبار Guadalupe مهمة مثلها مثل الإسبانية العظيمة Virgen de los Remedios التى استحضرها الفاتح الاستعمارى Hernan Cortes.

الاستقلال: الروايات الرسمية والروايات الشعبية

أصبحت Guadalupe رمزاً مثالياً للوطنية ؛ لأنها استطاعت أن تصبح شعاراً لهوية مشتركة بين الكريوليين Greoles والطبقات الأدنى اجتماعياً. ولذلك فإن إصرار Benedict Anderson على أن معرفة القراءة والكتابة كانت القاعدة التى قامت عليها الوطنية ، ليس فقط فى أوروبا ولكن فى أمريكا اللاتينية أيضا ، يعد إصراراً مضللاً إلى حد ما[٢٣]. فهو يرى أنه لا يمكن خلق مجتمع وطنى من خلال العلاقات التقليدية

المحلية وأنه يجب إعطاء أعضاء هذا المجتمع إحساساً جديداً وأشمل بالانتماء. ويزعم Anderson إن الرواية هى الشكل الأكثر قدرة على خلق هذا الإحساس ؛ لأنها شكل قادر على توليد إمكانية مشتركة لا يحتاج ساكنوها أن يعرفوا بعضهم بعضا بشكل مباشر وذلك شريطة أن يتشاركوا فى مفهوم «وفى تلك الأثناء» ، بحيوات أخرى قائمة فى نفس الوقت والمكان. ويكمن ضعف مخطط أندرسون Anderson بالضبط فى حذفه لدور الثقافة الشعبية. فهو لا يستطيع توضيح مدى المساهمة الشعبية فى الحركات الاستقلالية . وحقيقة أن هذه المساهمة لم تعتمد على معرفة القراءة والكتابة وإنما على النقل الشفوى والتصوير الأيقونى ، وحقيقة أن الهوية الشعبية لم ولا تتوافق بالضرورة مع الوطن وحدوده كدولة ولكنها تستطيع أن تتضمن ولاءات أخرى ذات طبيعة دينية ، عرقية أو طبقية. ولا تزال هذه الأمور فى بعض المناطق فى أمريكا اللاتينية ، تشكل صراعات غير منتهية حتى ونحن فى القرن العشرين.

وقد برزت دراسة Yolanda Salas عن تحولات سيمون بوليفار Simon Bolivar فى الوعى الشعبى. الأشياء التى حذفها أندرسون Anderson. فمن بين كل الأعلام الذين انخرطوا فى التحرير السياسى لأمريكا اللاتينية ، يُعَدُّ Bolivar هو الأشهر. وقد ولد لأبوين كريولين وورث ضيعة معقولة الحجم. وتشخيص بوليڤار الحى والبليغ لوضع الكريوليين هو أنهم «ليسوا هنوداً أمريكيين وليسوا أوروبيين ، ولكنهم نوع ما بين الأصحاب الشرعيين للبلد والمغتصبين الإسبان»[٢٤]. وهناك فى فنزويلا تنوع فى التقاليد الشعبية كاشف للمسافة ما بين الاهتمامات الكريولية والاهتمامات الشعبية. فالأخيرة تعيد تأويل شخصية بوليفار وتجعله مولوداً فى منطقة سوداء ومن أم من طبقة العبيد. وكما توضح Salas فى دراستها لهذه التأويلات الشعبية ، «إن فكرة البطل والمخلص التى تتأصل داخل فئة مقموعة ترفع من شأن هذه الفئة على المستويين الاجتماعى والعرقى»[٢٥]. وتعتمد هذه الروايات كلية على النقل الشفهى ، والذى يثير مسائل خاصة بالاستمرارية والواقعية ، وقد تمسرحت هذه الروايات فى كلمات أحد الرواة المسجلة فى منتصف الثمانينيات: «لا يزال يقال ، إن هناك أُناسًا تتحدث عن ذلك (إن بوليفار ولد هناك) ولكن لا أحد ينصت إلى ذلك أو يصدقه ، لأن الشخص الذى يعيش اليوم لا يستطيع أن يقول رأيته أو لم أره. ولكن كل شخص يعيش اليوم

كان له أبوان وأجداد ، وهؤلاء هم الذين حملوا السر معهم»[٢٦]. ان العملية الفعلية لنقل المعلومات المتذكرة من شخص لآخر على مدار الزمن والتى بذلك تبنى التاريخ ، هذه العملية تحملها تلك الكلمات المجسدة بشكل حى جداً : Vocifera (تصرخ أو تطلق صوتا) ، escucha (استماع) ، arrastrando (يجر ببطء). والطريقة الأخرى الرئيسة التى اشتهر من خلالها هذا الشخص على المستوى الشعبى جرجر/جرف من خلال التصوير الأيقونى على العملات وعلب الكبريت.

ووجدت Salas في فنزويلا فى الوقت الحاضر أيضًا ، أن بوليفار شامان/ كاهن له قدرات خارقة سحرية للمداواة وله روح ، تلك التى عندما تستدعى بالطريقة الصحيحة تهبط وتؤثر فى الحاضر. وأحد ملامح الروايات الشعبية المثيرة للدهشة هو كيف أن الرموز التى تطورت فى أماكن أخرى (من قبل الإسبان أو الكريوليين) تم إعادة توظيف مدلولاتها فى رموز مضادة. هذا ما يحدث مع حصان بوليفار الأبيض. ففى الخيال التاريخى الإسبانى ، ينتمى الحصان الأبيض لسانتياجو (سانت جيمس) ، القس الراعى للفاتحين/ الاستعماريين. وفى الخيال التاريخى الشعبى الفنزويلى حصان بوليفار الأبيض له قدرات سحرية خارقة: إذ يمكن أن يطير ، أن يعبر الجبال ، أو يختفى وراء الدخان الأبيض. لهذا لم يكن الرصاص يستطيع المساس ببوليفار: الحصان حماه ، وجعله غير مرئى وراء الدخان أو حملة من مكان لآخر بسرعة فائقة[٢٧]. وأن تفكر بهذه الطريقة يعنى أن تمزق المقدس ليأخذ شكل السحر أو الخرافة ، كما كان يطلق عليها مذهب التنوير- اتجاه يتعارض مع تمركزية واحتكار الكنيسة للمقدس. ويبدو أن الفوضى التى سعى بوليفار بدأب طيلة حياته لمحوها ، وكذلك القوانين التى حافظت على الفضائل الأخلاقية الرفيعة والمدنية ، هى التى انتقمت منه. ولم تحدث برامج تعليم الفئات الأدنى اجتماعيًا والخاصة بالمؤسسات الليبرالية ومزايا الجمهوريين سوى تقدما ضئيلاً وسط رواة Salas ، التى تعد تفسيراتهم متعددة الأشكال للتاريخ محاولات لتأسيس قوتهم كفاعلين فى التاريخ ومسجلين له. وهناك ظواهر مماثلة يتكرر حدوثها فى معظم بقية أمريكا اللاتينية .

وأول دستور بوليفى هو ذلك الدستور الذى كتبه بوليڤار بنفسه ، وقد اختير اسم بوليڤار ليصبح اسم الجمهورية الجديدة التى تأسست فى عام ١٨٥٢ . وتضمنت

اقتراحاته نظام المراقبين الذين سيتولون مسئولية حماية الدين العلماني للدولة: «يمارس المراقبون سلطة أخلاقية وسياسية شبيهة بسلطة Areopagus في أثينا أو Censors في روما. سيكونون أوصياء على الحكومة ليضمنوا أن الدستور يطبق بأمانة»[٢٨]. ورغم أن هذا الإجراء لم يتم تضمينه في الدستور في نهاية الأمر، فإنه يمثل المسافة ما بين المؤسسات والواقع، تلك المسافة التي تتصف بها معظم دول أمريكا اللاتينية في مرحلة ما بعد الاستقلال. ولقد كان أغلبية السكان في بوليفار، وقت الاستقلال، من الهنود الأمريكيين. ومع ذلك، فالأمر بالنسبة للتأريخية الليبرالية الكريولية أن الهنود الأمريكيين كانوا صامتين في التاريخ الجمهوري لبوليفار. وقد تنافست فيما بينها التأويلات الهندية الأمريكية والكريولية الخاصة برموز الجمهورية. فبالنسبة للكريوليين، «تحرير الهنود الأمريكيين هو التبرير الأيديولوجي المحوري لحروب الاستقلال عن إسبانيا». وأحد الأشكال التي اتخذها هذا التبرير كان لوح الذهب المطروق، الذي جهز للعرض في البرلمان الجديد، مُصَوِّرًا «فتاة هندية جميلة، ترمز لأمريكا، جالسة على بقايا أسد تحت مظلة مشكلة من أعلام دول القارة». وبالإضافة لذلك، فإن بوليفار وسوكر Sucre (بطل آخر من أبطال الاستقلال) ينظر إليهم عند تزيين الفتاة بقبعة الحرية»[٢٩]. ومع ذلك، كان هناك مقابل التصوير الأيقوني الكريولي، الذي سرعان ما تحولت فيه العذراء التي يجب تحريرها إلى عذراء (أرض) يجب امتلاكها، تصوير أيقوني هندي مضاد يتركز على الصورة الرئيسية للعذراء باعتبارها Pachamama (حرفيا تعني أرض- أم)، أي رمزًا لتزايد النسل. وقد نشر الهنود الأمريكيون هذا الرمز كي يعطوا شرعية لدعاواهم بأحقيتهم في الأرض، كمضاد للتمثيلات الكريولية مثل ميدالية تظهر المحرر (بوليفار) «أعلى درج مكون من البنادق والرماح وفوهات المدافع والأعلام... وهو يضع على الجبل (جبل Potosi) قبعة الحرية»[٣٠]. ويعكس وضع تصميمات الحرية على جبل Potosi، أغنى منجم للفضة في الأمريكيتين، نوايا الكريوليين للاستغلال الاقتصادي. وتعد ساحة القرية مكانًا آخر لتقارب وتعارض تأويلي، حيث من الممكن أن ترمز الشجرة الموجودة أمام الكنيسة لشجرة الحرية الجمهورية والشجرة الهندية الأمريكية المقدسة «إن وجود «شجرة مقدسة» تنمو أمام الكنيسة في الساحة المركزية يعد اليوم ملمحًا عامًا لعديد من البلدان الهندية الأمريكية

القديمة... فى (Potosi). فقد تم غرس الشجرة فى ميدان «يعتقد بأنه تعبير عن العذراء (Wirjin) ، أو Pachamama ، لترمز بذلك الى أراضى الفئة العرقية المحلية. وبهذه الطريقة تصبح شجرة الأبرشية رمزًا للزيادة التجديدية المحلية»(٣١).

القانون ، النظام والدولة

وقد تم استقلال معظم دول شبه القارة عن إسبانيا فى العشرينيات من القرن التاسع عشر باستثناء كوبا التى ظلت مستعمرة إسبانية حتى عام ١٨٩٨ وفى صراعها ضد الإسبان ، لم تساند الطبقات الشعبية الكريوليين بالضرورة بل غالبا ما انحازوا للجانب المضاد.

ولا يمكن فصل الثقافة الشعبية – فى مرحلة ما بعد الاستقلال – عن عملية تشكل الدول. إن بناء الدول القومية ، الذى كان هدف النخبة الكريولية ، تمت عرقلته بسبب وراثة الأشكال الخاصة بالمجتمع الاستعمارى. ومن بين تلك الأشكال الشكل الذى يعرف بـ Caciquismo ، وهى المؤسسة التى من خلالها يسمح لأعضاء الجماعة المحلية الحاكمة بالحفاظ على السلطة المحلية مقابل ولائهم للنظام الاستعمارى ، وهى سلطة كانت تنحو دائما نحو إبقاء السكان الرعويين فى وضع المستخدمين القائم فى النظام نصف الاقطاعى ، وشكل آخر من تلك الأشكال كان Latifundismo ويعنى تنظيم الأرض فى إقطاعيات كبيرة جدًا ، وكذلك سياسة التابعين التى كانت عقبة أمام تحقيق الولاء الوطنى فى مقابل الولاءات المحلية. ولم يكن التحرر السياسى– فى إسبانيا– مثل التحرر الاجتماعى ، كما أشار المفكر الكبير Andres Bello فى القرن التاسع عشر. فالمذهب الجمهورى لم يحرر بالضرورة الفلاحين من المؤسسات الإقطاعية ، وفى أحيان كثيرة ، عضد هذا المذهب سلطة ملاك الأرض ، كما كان الحال مع Usinas السكر فى البرازيل أو الـ haciendas (اقطاعيات كبيرة) فى الدول الناطقة بالإسبانية . وفى هذه الحالة ، كانت الطبقات الشعبية ، التى ارتبطت نشأتها بالمؤسسات الاستعمارية ، والتى أدركت أن المؤسسات الليبرالية الجديدة لن تفيدها إلا بالقليل ، كانت هذه الطبقات بالنسبة للكريوليين ، العنصر المتمرد الذى يجب ضبطه وإعادته للنظام. وتقدم

الأرجنتين نموذجًا مفيدًا بشكل خاص فى هذه المسائل. فالصراع بين التشكلات الاجتماعية المختلفة يتضح أكثر ما يتضح أكثر فى المدن ، خاصة فى بونيوس أيريس Buenos Aires. فبالنسبة لمسائل الشكل ، كما يذكر أحد المؤرخين ، تعد بونيوس أيريس «مدينة مركزية أوروبية حديثة وشبه كاملة؛ أما بالنسبة للمسائل المتعلقة بالسلوكيات الاجتماعية والسياسية اليومية ، فان سجل عملية التحويل على النمط الأوروبى متفاوت ؛ ينجح حينًا ويخفق حينًا آخر»[٣٢]. وقد ظلت بونيوس أيريس «الحد الذى يقف عنده السلوكيات الرعوية والفلاحية ، لتصبح محور التجارة ما بين جنوب الأطلنطى وأوروبا». وهذا الوضع البالغ التناقض هو ما جعل بونيوس أيريس أرضية اختبار لأيديولوجيا التقدم[٣٣]. وقد نتج عن حروب الاستقلال انهيار للسلطة. وبالتالى ، فقد أصبح موضوع السيطرة على الجماهير (the gente de Pueblo) مسألة ملحة ومراوغة فى نفس الوقت للنخب الكريولية (the gente decente). والهدف الرئيس للطبقات الأخيرة ، هو «عملية إقامة المؤسسات لأنظمة المجتمع المستقرة ، والآليات التى من خلالها يمكن ترسيخ بعض العلاقات التى تستطيع جمع العامة الذين يقتسمون مكانًا وتراثًا مشتركًا»[٣٤]. ولكن ، بالنسبة للجماهير the gente de Pueblo ، لم يكن الشعور بالالتزام نحو المجتمع موجها نحو المدينة أو الوطن ، بل نحو الـ barrio (الجيرة) والـ Casa (البيت). بالإضافة لذلك ، لم تستهلك الطبقات الشعبية الكثير من البضائع الأوروبية. «نادراً ما أقتنت النساء أكثر من شالين وبلوزتين ، وربما ثلاث تنورات وزوجًا واحدًا من الأحذية أو الصنادل. والملابس الداخلية كذلك كانت قليلة ، ومعظم ملابس الرجال كانت كذلك محدودة»[٣٥]. وكلما ابتعد المرء عن ساحة مايو Pla-za de Mayo ، المركز الإدارى لبونيوس ايرس ، كلما زادت نسبة السكان الذين يرتدون البنشو (عباءات محلية) Ponchos و Chiripas وملابس ريفية أخرى.

وقد تطلب تعضيد سلطة الدولة التنظيم القانونى والبيروقراطى للسكان ولذلك تم تقييد عملية الحراك السكانى بشدة ، وتلك السلطات التى فشلت فى تنفيذ هذه التشريعات كانت مهددة بإدانتها كأعداء للدولة الأب. وتتضح عملية التجريم كوسيلة من وسائل السيطرة الاجتماعية فى الحقيقة التالية؛ الجريمة الأكثر شيوعاً ، بعد السرقة ، هى التحقير والعصيان ، أى الإساءة الى ذوى المكانة الرفيعة اجتماعيًا[٣٦]. وكان

تشرد الطبقات الدنيا هما دائما يعلن عنه فى افتتاحيات الصحف التى يقرأها the gente decente. الطبقة الراقية «إن الشوارع تعج بالمتشردين وصالات البلياردو مزدحمة بالصبيان» ، «الأولاد ضالّون بالشوارع ، وينخرطون فى ألعاب غير لائقة ويزعجون المارة»[٣٧]. أما فى المدن فقد كانت كل من الطبقتين the gente decente والطبقة الشعبية تميل إلى الاشتراك فى نفس وسائل التسلية: «التمشية فى الميدان ، المشاركة فى الأعياد الوطنية وأعياد الكنيسة (خاصة احتفالات كرنفال ما قبل الصوم الكبير) ، حضور العروض المسرحية زيارة المزارات السياحية الهامة ، المشاركة فى سباقات الخيل ، ومسابقات الفروسية ، مصارعة الديكة ، الرقصات العامة ، لعب البلياردو والورق ، والاستحمام فى النهر»[٣٨]. ومع ذلك ، ومع نمو هذه المدن ، ازداد انفصال هذه الأنشطة بازدياد الفواصل الطبقية. إذ بدأت الطبقة الراقية -gente de the cente بناء حلبات سباق وميادين لمصارعة الديكة خاصة بها على حافة البلدة ، كما أنشأت تلك الطبقة نوادىَ خاصة بها ، تاركةً بذلك الانغماس فى شرب الخمر ليكون التسلية الوحيدة للطبقات الدنيا.

وكانت القوانين التى شرعت لمواجهة التشرد وكذلك العلامات التصنيفية للتمييز الطبقى من بين الشروط اللازمة لخلق الدولة الأرجنتينية الحديثة وكذلك ، فإن إحدى الخطوات الضرورية لخلق هذه الدولة كان إلغاء الهنود الأمريكيين ومحوهم ليس فقط من الأراضى الواقعة جنوب بونيوس آيريس ، ولكن محوهم من الوعى الوطنى كلية – أو ربما سيكون الأمر أكثر دقة القول بأن تماسك الوعى القومى كان يتم من خلال الاستبعاد. فهنود الأرجنتين ، وهم نسبة صغيرة بالمقارنة بنسبتهم العددية فى بوليفيا ، كانوا غائبين أيضًا فى التاريخ الرسمى. ولكن غيابهم يتخذ نوعًا مختلفًا تمامًا من الأهمية. ففى وطن استخدمت فيه الجماعات الحاكمة الأصوات الشعبية كى تخلق هوية وطنية ، يظل هؤلاء الهنود المذكورون بما استبعده الاستخدام الرسمى للعناصر والأصوات الشعبية ، بل وبما محاه بعنف فى الواقع. وبهذا المعنى ، كتب David Vinas كتابه القوى الحجة indios, ejercitoy frontera (Indians, Army and Frontier 1982) ضد ميل التاريخ الليبرالى. اذ يوثق Vinas لكيفية تشكيل الدولة الأرجنتينية الحديثة الذى تم مع الحملات العسكرية التى شنها الجنرال Roca فى عام ١٨٧٩ ، والتى

أبعدت الهنود الى جنوب Rio Negro ، وفتحت منطقة السهول العشبية مترامية الأطراف للاستغلال الرأسمالي. وفي غضون خمسة وثلاثين عامًا ، كانت منطقة السهول العشبية «قد تطورت بشكل ملحوظ عن بقية البلاد ، وتم تغطيتها بشبكة مكثفة من خطوط السكك الحديدية. وكانت الأراضي الإقطاعية بهذه المنطقة مسورة بأسلاك شائكة ومناظرها الطبيعية منقطة ببلدان صغيرة»(٣٩). كذلك كانت تلك المنطقة مصدراً لأكثر من نصف حجم التجارة الأجنبية شبة القارة. وقد نتج عن حملة Roca صرامة جديدة خاصة بالحدود الجغرافية والثقافية ، فالحدود القديمة ، المرتكزة على سلسلة الحصون الصغيرة ، كانت تسمح بوجود هويات متعددة ، ووجود تبادل بين الهنود وغير الهنود دون فرض أى نوع من التمثل: «هذه الحصون ، بدلاً من أن تكون ضد وجود الهنود ساهمت فى وجود أسواق حقيقية حيث كان يتم تبادل الريش ، البطاطين العباءات التقليدية Ponchos والجلود بالأعشاب والسكر»(٤٠). أما الحدود الجديدة فقد قامت على الإبادة الجماعية. فالحراك الجديد للجيش ، المدعوم من (الثلاثية المقدسة) ، ثلاثية التلجراف ، بندقية Remington وخطوط السكك الحديدية ، كل هذه الأشياء أوقفت حركة التدفق الثقافى وقصدت إلى أن تكون تحركات السكان فى المستقبل عبارة عن الهجرة الى العاصمة.

وتبرز دراسة Vinas خاصية مميزة للطبقات الحاكمة فى معظم دول أمريكا اللاتينية حتى هذا اليوم ألا وهى استخدامها المستمر لأيديولوجيا الفتح/ الاستعمار ، واستخدامها لمعجم لغوى يعود إلى زمن كولومبس Columbus ، ذلك المعجم الذى يبرر محو تلك العناصر التى يعتقد أنها ضارة بالكيان السياسى الصحيح. الهنود هم تلك الكائنات التى يصعب عليها التمثل والتى يجب محوها ، إنهم المخفيون ، فى مقابل الجماعات الخرقاء المبهرجة الموجودة دائمًا لتعبر عن الصوت الرسمى لما هو شعبى. تلك الجماعات ستظل مذكورة أما الهنود فسيتم نسيانهم. ويشيرVinas إلى الطرق التى استخدمتها الحكومة العسكرية فى الفترة من ١٩٧٦ إلى ١٩٨٥ ، تلك الحكومة المسئولة عن اختفاء نحو ٣٠,٠٠٠ شخص ، وكيف رأت تلك الحكومة أنها تحقق نفس التاريخ الذى تحدثه المشيئة الالهية(٤١). وبعد ما أصبح الجيش لُبّ المؤسسة فى القرن التاسع عشر ، و«إلهها الخفى»(٤٢). كان الجيش فى الفترة الأخيرة من حكمه قادراً على وضع

سياسته الخاصة بالإبادة الجماعية باستخدام لغة حافظت على الحاجة إلى تنقية جسد الوطن من العناصر «المنحرفة» ، ليعطى بذلك الأمة هالة الجسد الصوفى للمسيح[٤٣]. وبحلول عقد الثمانينيات من القرن التاسع عشر ، تزايدت سرعة عملية التحديث التكنولوجى. وتستخدم هذه الفترة أيضًا كمحدد تقريبى للتغيرات الكبرى التى طرأت على الثقافات الشعبية فى معظم دول أمريكا اللاتينية ، كنتيجة لعملية التمدين والجمهرة Massification. إن حيوات واتجاهات الطبقات الشعبية تظهر استمرارية معقولة منذ القرن السابع عشر ، منذ أن ترسخ الحكم الاستعمارى وحتى نهاية القرن التاسع عشر والذى أثمر عن تغيرات أعظم من تلك التى طرأت مع الاستقلال فى بدايات نفس القرن. فعلى مستوى العادات والعقليات ، تشهد حقبة الثمانينيات من القرن التاسع عشر انقساماً كبيراً ، وأن تُعطى نفس المعنى للاستقلال يعنى أن تضفى «سلطة تفسيرية لدستورية الدولة السياسية» ، وهذا وضع يشوبه الخطأ نظراً لأن الدولة مثلت نسبة ضعيفة من السكان[٤٤]. ومصطلح «عملية التحديث» له دلالات أكبر من مجرد التغيير التكنولوجى وإحدى هذه الصعوبات الناتجة عن استخدام هذا المصطلح تتعلق بالافتراض المتكرر بأن تجديد قطاعات محددة من اقتصاد سوف يحس حالة السكان كلهم ، وذلك بالتأثير البطىء التدريجى. ولكن على العكس ، فالتأثير غالبًا مايكون لتدعيم عملية التهميش الجزئى والاستغلال الفائق لقطاعات الاقتصاد ما قبل الرأسمالية ، خاصة تلك التى تتضمن الفلاحين. بالإضافة لذلك ، فعملية تحديث البنية التحتية الاقتصادية لا يستتبعها بالضرورة عملية تحديث اجتماعية ، بل غالبا ما تواصل تقدمها مع المظاهر الاقطاعية والأبوية. وعمومًا ، فعملية التحديث فى أمريكا اللاتينية كانت متقطعة (أثرت فقط على المناطق الساحلية) ، وجزئية (أفادت النخبة التى تملك أراضى وخلفاءهم وليس الأغلبية) ، ومشوهة (مع وجود بنية تحتية غير متكافئة واستمرارية الإنتاج الثقافى الأحادى). وتحت هذه الظروف كانت نشأة ظاهرة الليبرالية الفاشستية ، أى الجمع ما بين الليبرالية الاقتصادية والفاشستية الاجتماعية ، فى أمريكا اللاتينية فى القرن التاسع عشر ، وخاصة فى الأرجنتين.

ولذلك نستخدم مصطلح عملية التحديث للإشارة إلى التغيرات التكنولوجية والاقتصادية دون الافتراض بأن هذه التغيرات تؤدى بالضرورة إلى الحداثة وهى

الفكرة التى يدور بشأنها جدل كبير[٤٥]. وأفضل نشر لمصطلح الحداثة هو فكرة Bea-triz Sarlo «الحداثة الهامشية/ حداثة الأطراف» ، حيث تستخدم كلمة «هامش/ طرفى» بشكل ساخر لتفضح الافتراض الأبوى بأن دول أمريكا اللاتينية غير قادرة على التمدن بشكل ملائم- مثل الدول المتقدمة ، ولتؤكد أن بوينوس أيريس حققت الحداثة الخاصة بها فى أوائل القرن العشرين. وهذا يؤيد فكرة حداثة أمريكية لاتينية متميزة ، ذات خصائص محددة خاصة بها ، وسوف يتم تناول طبيعة هذه الخصائص فى الفصول اللاحقة من هذا الكتاب. ويتسم التاريخ الأرجنتينى بتوظيف الدولة للصوت «الشعبى» ، الذى يزعم بأنه صوت الشعب. والتجلى الرئيس لهذه الظاهرة هو Peron-ism ، التى ستتم مناقشتها فى الفصل الثالث. ولكن فى الوقت الحالى دعنا نتأمل باختصار ماذا كانت مقدمة هذه الظاهرة بشكل أو بآخر: استخدام الـ gaucho طبقة المبتذلين والمبهرجين ، كوسيلة لبناء الوعى الوطنى. الـ guachos كانوا مجموعة من الـ Mestizos/ المهجنين الذين عاشوا على رعى الأغنام البرية فى المناطق العشبية الممتدة. وقد تعارض تماما نمط معيشتهم مع أى فكرة لتراكم رأس المال. عندما يجوعون يقتلون حيوانًا ، يقطعون أفضل جزء فيه ، اللسان ، ثم يشوونه على النار ويتحركون قُدُمًا ، تاركين جثة الذبيحة للطيور الجارحة. وخلال فترة الصراع من أجل الاستقلال ، كان يتم تأهيل وتعيين هؤلاء الـ gauchos فى الجيوش الوطنية الحماسية ولكن من وجهة نظر النخبة التى تمتلك أراضى ، والتى كانت تحاول خلق وطن حديث والتى كانت تشكل لها المراعى السهلية الشاسعة أساسًا لزيادة رأس المال ، الأمر الذى تطلب تطويق الأرض. كان الـ gaucho ، من وجهة نظر هذه النخبة ، عنصرًا اجتماعيًا شاذًا يجب تهذيبه بالقانون وهؤلاء الذين يفشلون فى الحصول على وظيفة كالبيون Pe-ons (العمال الكادحون فى الأراضى الاقطاعية)- أى الذين يصبحون مقيمين- كانوا يدانون باعتبارهم Vagos أو deliceuentes (مجرمين أو متشردين) .

وفى كتاب حديث وهام ، تتحرى Josefina Ludmer الطرق التى استخدم فيها الشخص المبهرج gaucho فى أدب الـ gauchesque ، وهو نوع من الأدب استخدم الأشكال الشفاهية لأغنية الـ gaucho فى النصوص المكتوبة. وأشهر كتب هذا النوع من الأدب هى (Martin Fierro (Part-1 1872, Part-2, 1879 لـ Jose Hernandez وكتاب

Don Segundo Sombra (1926) لـ Ricardo Guiraldes ، وهذا النوع مــــبنى داخل معاصرة دلالية بين الـ gaucho باعتباره «متشرداً» والـ guacho باعتباره وطنياً ، وهما مـصطلحـان يبلوران عـملية تكون الوطن[٤٦]. وبينما يسـتـخدم جسـد الـ gaucho فى الجيش ، ينتشر صوته من خـلال كتاب الأدب الـ gauchesque ، صوت تستطيع من خلاله كلمات مسـتوردة مثل الحرية والوطن Patria – المبادىء العامـة والعـالمية لمذهب التنوير الأوروبى– تستطيع أن تنطق وتعمم باعتبارها وعياً وطنياً «شعبياً» أصيلاً . وفى نفس الوقت يتم نوع من الاستبعاد للـ gaucho «السيئ» ، مثلا . شخصية الهارب من الجيوش الوطنية .

والـ gauchesque أحد الرواور التى تصنع ثقافة شعبية حضرية. وقد لاقى الجزء الأول من Martin Fierro نجاحًا باهرًا ، إلا أنه كـان يبـاع بشكل رئيسى فى الريف ، وكان يقرأ بصوت مسموع فى الـ Pulperia (تقاطع بين حانه ومحل عام) كما كانت العادة فى قراءة الشعر إلى جمهور من الفلاحين. ولكن الجزء الثانى كان رائجًا فى بوينوس آيريس. ويتماشى هذا التغير مع عاملين رئيسين . ففى الجزء الأول (1872) يهرب البطل ، المجند لمقاتلة الهنود ، من الجيش ويصبح منبوذاً ويذهب للعيش مع الهنود وفى الجزء الثانى (1879) ، يعود Fierro إلى المدنية والحضارة ويعلن عن برنامج للتسوية الاجتماعية. والعامل الثانى يتعلق بالتغيرات التكنولوجية والاجتماعية الهائلة فى منطقة السهول العشبية مترامية الأطراف ، والتى أدت إلى اختفاء الـ gaucho ككيان ثقافى متميز وإلى دمجه فى المجتمع الوطنى .

وكانت سرعة التغير فى تلك المنطقة السهلية العشبية كبيرة : فمنذ عام 1860 بدأ رأس المال البريطانى فى إنشاء بنية تحتية ، واهتم الإنجليز خاصة بإنجاز شبكة خطوط للسكك الحديدية ، وفى حقبة السبعينيات من نفس القرن كان قد تمّ إعداد أكثر من ألف ميل. وكان لحم البقر فى صلب هذه المشاريع التنموية. إذ كان لحم البقر المملح أول إنتاج صناعى لهذه المنطقة ، وتم صنعه من لحوم القطيع الشاردة المحلية ، ولكن هذه اللحوم لم تكن مقبولة فى أوروبا ، وحتى العمال رفضوها ، فاقتصر سوقها على طاقم السفن الشراعية والعبيد البرازيليين ، ولذلك لم يتم التوسع فى إنتاجها . ومع فترة الثمانينيات بدأت سلسلة من التغيرات تحدث : فبدلاً من السلالات المحلية القاسية

الألياف ، استوردت الأبقار قصيرة القرنين ، وبدلاً من القطيع الشارد فى السهول ، أصبحت الحيوانات تربى داخل أراض مسورة بالأسلاك ، وبدلاً من حشائش المناطق السهلية العشبية بدأت زراعة الفصفصة ، وبدلاً من مصنع اللحوم المملحة ، أصبح هناك الصادرات المجمدة . وفى نفس الوقت ، بدأت موجات الهجرة الجماعية من أوروبا إلى الأرجنتين ، ومن الريف إلى بوينوس آيريس ، وكان تعداد السكان فى الأرجنتين كالتالى: فى عام 1869 ، 1,800,000: وفى عام 1895 ، 4,000,000: وفى عام 1914 ، 8,000,000. وقد بلغ تعداد سكان بوينوس آيريس فى آخر سنة مذكورة مليونًا ونصف المليون .

إن التوسع السريع لمدينة بوينوس آيريس والذى جعلها أول مدينة حديثة فى كل أمريكا الإسبانية ، تزامن مع خسوف النوع الـ gauchesque. ومع توحيد اللغة على مستوى الدولة ، لم تعد لغة الـ gaucho الغير نموذجية قادرة على التعبير عن الوطن Patria. كما اتخذت المواد الحياتية الريفية التى تعود إلى القرن التاسع عشر أشكالاً جديدة تضمنت التانجو. ورغم أن تاريخ الأدب يبرز Don Segundo Sambra ، إلا أن الروايات الشعبية الأكثر انتشارًا فى ذلك الوقت كانت تلك الروايات التى كتبها كتاب مثل Eduardo Gutierrez الذى أصبح قراؤه فيما بعد الجمهور الحضرى – وبين عام 1880 و1910 ، استطاع برنامج جماهيرى لمحو الأمية تقليل نسبة الأمية بنحو 4% ، وذلك رغم أن عدد الذين لا يقرأون بشكل جيد كان لا يزال مرتفعًا جدًا[٤٧]. وأحد المعايير لقياس مدى الهجرة الريفية الى العاصمة يتضح فى حقيقة أنه فى عام 1892 ، كان خمس السكان قد وصل مؤخرا من الأقاليم. وقد عاش هؤلاء المهاجرون فى نحو 2.192 Conventillos منازل مكونة من شقق عديدة ، وتسكن كل عائلة فى غرفة واحدة. وفى نفس الوقت ، كان ثلث سكان الأرجنتين من المهاجرين الأجانب ، كان معظمهم من إيطاليا. ومع ذلك فقد كانت أصوات وصور الثقافة الريفية هى التى قدمت نموذجا لـ Communality ؛ ليس فقط للمهاجرين الداخليين ولكن أيضا للمهاجرين الأجانب .

إن البلازما التى بدت مادة قادرة على توحيد عناصر الفسيفساء العرقية والثقافية المتعددة ، كانت مكونة من صورة معينة للفلاح ولغته؛ اللوحة الإسقاطية التى حاولت تلك العناصر المختلفة أن ترمز الى إدخالها داخل المجتمع كانت مصبوغة بكثافة بكل

علامات وأدوات نظام الحياة الكريولى ، وذلك رغم أنه فى ذلك الوقت كان هذا النمط من الحياة آخذًا فى الأفول وبدأ يخسر مؤيديه المحددين: الـ gaucho ، القطيع الهائم على وجهه بشكل ما...(٤٨). وتتراوح الفترة التى غطاها هذا النوع من الأدب ما بين 1880 و 1910. وفى حقبة العشرينيات ، ومع انقطاع الصلة مع طريقة الحياة القديمة للفلاحين وتزايد الثقل الاجتماعى للطبقة العاملة ، كان هذا الأدب بالتأكيد قد دخل مرحلة الانحدار. وعلى ذلك كان دوره انتقاليا ، وكانت وظيفته هو تقديم استمرارية متخيلة.

وإذا ما أوسع المرء حدقيته ليرى أشكالاً أخرى وبلدانًا أمريكية لاتينية أخرى فسيجد أن مرحلة الانتقال إلى الحداثة قد مرت بشكل رئيس من خلال المحطات التالية: الصحف ، الـ Folletin ، السيرك ، المسرح الشعبى ، التصوير الفوتغرافى. وأحد أبرع التمثيلات لهذه الفترة الانتقالية هو عمل النحات المكسيكى (1913 - 1852)-Gua Jose Guada Lupe Posado الذى طبعت صور من أعماله فى الجرائد. إذ تجمع هذه الأعمال ما بين أسلوب التصوير الأيقونى التقليدى والتقنية الحديثة المستخدمة فى صناعة الطباعة ، فظهور تقنية الروسم الخشبى وهى تقنية ما قبل صناعية فى أعماله وهو أمر مقصود حتى وإن لم تستخدم بالفعل: وفى الواقع ، لقد اتبع Posada الخطوات الأكثر حداثة والأكثر صناعية. ويصاحب هذه الصور المطبوعة عن كليشيهات خشبية نصوصًا فى شكل قصائد غنائية Ballad ، وهو شكل لم يتغير منذ الفترة الاستعمارية . وهكذا ، تعاد رؤية أهمية التقليدى من خلال الحديث- أو أيضا وبنفس القدر ، يتم الوصول إلى الحديث عن طريق التقليدى . وفى نفس الوقت فإن Posado كان مشغولاً ببناء الشعبى كفضاء اجتماعى ليس ريفيًا ، وكذلك ليس عماليًا/ بروليتاريًا أو طبقة وسطى. ويظهر هذا جليًا فى مطبوعة بعنوان «مشروع نصب تذكارى للشعب» ، والتى تعيد استخدام الموتيفة الكلاسيكية لشخصية Laocoon. ويوجد ثلاثة شخوص بهذه المطبوعة: على اليسار ، هندى يمثل الجنس الأصلى المحلى ، وعلى اليمين رجل يضع قبعة ، يمثل طبقة البروليتاريا ، وفى الوسط «الشعب» ، رجل يبدو فلاحا لكنه يرتدى سروالاً «أسود» بدلاً من السروال الأبيض الذى يرتديه الفلاحون فى المكسيك(٤٩).

وقد اختلفت الثقافة الشعبية فى المناطق الحضرية الجديدة عن كل من التقاليد الريفية والثقافة الرفيعة. وكانت الصفوة المتعلمة تنظر إلى هذه الثقافة بازدراء. فعلى سبيل المثال ، انتقدت المؤسسة الأدبية بشدة روايات Gutierrez وغيره من الكتاب: «إنه أسوأ أدب كتب فى هذا البلد»(٥٠). ولم يكن الاعتراض مُوَجّهًا فقط نحو الابتذال ، وإلى معجم مستمد من «الـ Conventillos والسجون» ، ولكن كان الاعتراض موجها أساسًا إلى الشخصيات الرئيسية فى هذه الأعمال؛ فقد كانوا مخمورين ، مجرمين ، وقتلة» - أى أنهم مثلوا نموذج الـ guacho malo ، الـ guacho الشيء ، الخارج عن المجتمع ، وليس الـ guacho الطيب الوطنى. كما كان هناك أيضًا هذا الفرق الشاسع بين العدد المحدود للنسخ المطبوعة من الأدب «الجاد» ، أن يكون أَلْف نسخة أمرًا مألوفا ، فى الوقت الذى يباع عشرات الآلاف من نسخ الـ Criollista ، الأدب الكريولى الرائج. وقد تشكلت هذه الريادة نتيجة ظهور الجرائد ذات الانتشار الجماهيرى . ففى عام 1882 ، كان عدد النسخ التى يتم إنتاجها فى اليوم أكثر من 300,000 نسخة ، هذا فى بلد كان يبلغ تعداد سكانه - آنذاك - نحو ثلاثة ملايين(٥١). وقد نشرت روايات Gutierrez الأكثر رواجًا مسلسلة فى جريدة La Patria Argentina ثم نشرت فى كتب بعد ذلك مباشرة تحت اسم نفس الناشر وهو الجريدة. وأشهر هذه الروايات كانت رواية Juan Moreira وفى نفس الوقت ، دخل أدب الـ Gaucho malo فى دوائر أخرى: فقد تم عرض Juan Moreira فى شكل مسرحى إيمائى فى بوينوس آيريس فى عام 1884 ، وأصبح البطل الذى أخذت الرواية اسمه ، شخصية رئيسية فى السيرك الكريولى- حيث كان من المألوف جدًا أن يقفز المشاهدون الى الحلبة للدفاع عن بطلهم وحمايته من الشرطة. وقد ظهرت شخصية Moreira فى الكرنيفال ، الاحتفال الرئيس الذى كان يقام فى شوارع بوينس آيريس فى نهاية ذلك القرن. وكانت أكثر الملابس التنكرية موضة هى ملابس الـ gaucho ، والمفضل منها كان دائما لباس Moriera. وكان يطلق على هؤلاء الذين يرتدون الملابس التنكرية اسم الخِلّ الوفى Compadritos ، وهو المصطلح الذى كان يطلق على الفلاحين الذين وصلوا حديثا للمدينة. وهؤلاء كانوا رجالا عُرف عنهم الشجاعة والقوة الجسدية والعنف ، وكانوا يعيشون على هامش المدينة ، بالمعنى الثقافى والجغرافى. ولكن فى السنوات الأولى فى القرن العشرين

أصبح اللباس التنكرى ، لـ Moriera في الاحتفالات الكارنفالية قناعًا مسموحًا به للموظفين الرسميين ، الذين يعيشون فى وسط المدينة وتحكمهم ساعات العمل ، وبذلك فهم لم يخلقوا مكانًا لمشاجرات السكاكين ، التى كانت تعد السلوك التقليدى لـ gaucho السيئ .

وشخصية الـ Compadrito ، الانتقالية ما بين الريفى والحضرى ، التقليدى والحديث ، لها نظراء فى دول أمريكية لاتينية أخرى. ففى المكسيك ، كان هناك الـ Pe-lado ، «نوع من الفلاح الحضرى... الذى فقد الجنة الريفية ولم يجد أرض الميعاد»[٥٢]. وفى نفس الوقت ، فى أوائل القرن العشرين ، فى بوينوس أيريس ، كانت بنية ثقافية مختلفة قد بدأت فى التشكل دون الإشارة الى تقاليد الـ gaucho أو تقاليد الـ Compa-drito. ومحتوى هذه البنية ، كما كشف عنها Roberto Arlt (1900-1942) فى رواياته التى تدور فى بيئة حضرية ، تضمنت العلوم (الملاحة ، البنادق ، كيمياء المتفجرات) وجرائم الحضر ، بالإضافة إلى الروحانية ، الميثولوجيا الكلاسيكية ، التاريخ الأوروبى والكتاب المقدس[٥٣]. وأحد اهتمامات Arlt المحورية هو «التوزيع غير المتكافئ للثقافة» وكانت استجابته عبارة عن عرض «عملية تحديث من أسفل» ، كبديل لفرض عملية التحديث من فوق.[٥٤]. وتوجد هنا تشابهات مع أفكار الفوضويين الخاصة بالتعليم ، حيث أثر المذهب الفوضوى على تنظيمات الطبقة العاملة بشكل كبير. ولكن هناك أيضًا شيء أقل تبرمجًا: تشكيل أرشيف ثقافى جديد للطبقة العاملة ولبعض طبقات البرجوازية الصغيرة التى تعيش على حافة هذه الطبقة. وقد التبس محتوى الأدب الكريولى الى حد ما مع محتوى البنية السابق ذكرها؛ فعلى سبيل المثال ، استخدمت المنشورات الاجتماعية والفوضوية الرموز الكريولية[٥٥]. ومع ذلك ، وبحلول العشرينيات من القرن العشرين ، بدأ الـ Criollismo يفقد قوته كجسر بين الخبرة الريفية والخبرة الحضرية. وبدأت مراكز تجمع الكريوليين التى أنشأها المهاجرون الريفيون فى تسعينيات القرن التاسع عشر كأماكن التقاء تعزف فيها الموسيقى الريفية ، بدأت هذه المراكز فى الاختفاء. لقد كان هناك على الأقل نحو 268 من هذه المراكز ، ومسماة تبعًا للمناطق التى وفد منها أعضاؤها ، أو استوحت أسماؤها من الشخصيات الروائية التى خلقها Gutierrez (مثل لصوص الصحراء) ، أو – وهؤلاء كانوا أغلبية – هؤلاء الذين يستمدون شرعيتهم من خلال لغة الوطنية ، ويحملون ألقابًا مثل «الـ Gauchos الوطنية ،

«المجد ، وطن الاسلاف ، التقليد»[٥٦]. ومنذ عشرينيات القرن العشرين أصبحت مراكز تجمع الكريوليين أماكن لعزف التانجو ، وهو ما يعد مؤشراً لظهور ثقافة شعبية حضرية أكثر محدودية[٥٧].

وقد ظلت رقصة التانجو الرقصة التى تؤدى بشكل رئيسى فى الضواحى ، حيث كان التواجد الريفى قوياً جداً ، وذلك حتى عام 1917 تقريباً. وفى أثناء هذه المرحلة ، مرحلة الضواحى Orillero ، حافظت الرقصة على علاقتها بالموسيقى الريفية وأشكال الأغنية الخاصة بـ الـ Pavada والـ Milonga. وأصبح التأكيد على عنصر الأغنية ، وقد تضمن ذلك شجب الشروط المتوجبة فى مناطق الـ Conventillos المزدحمة جداً والتعبير عن عداء طبقة الـ Orillero تجاه طبقة الـ Cajetilla (غندور المدينة أو المدينى المرتبط بوسط البلد) أو تجاه عملية التصنيع والتوجه نحو تحويل المدينة إلى بروليتاريا:

أين منطقتى الخاصة بى مهد الأشرار؟

أين العش؟ ملاذ الأمس؟

أزال الأسفلت بقبضة يد

الجيرة القديمة التى بها ولدت...[٥٨].

وقد تمازجت عناصر مختلفة فى التانجو. فمن الناحية الموسيقية ، كانت التانجو مزيجاً من الـ Milonga الأرجنتينية ، والـ habanera الكوبية الإسبانية ، والـ Contra-donza الإسبانية ، وموسيقى الأفارقة السود التى كان يعزفها العبيد قبل تحررهم فى بوينوس أيريس[٥٩].

وكانت الرقصة تؤدى براقصين متعانقين بحميمية ، وبذلك حلت محل الرقصات الأكثر تَهَذُّباً والتى كانت تؤدى من خلال مجموعات. وقد سمحت هذه الرقصة بإظهار سيطرة الذكر الجنسية ، المكبوحة والتحريضية ، والمرتبطة برموز القوة الذكورية الخاصة بطبقة الـ Compadrito وأيضا المرتبطة بجو الدعارة وشجارات السكاكين. وعلى هذا ، «أن تقبل رقصة التانجو كان يعنى نوعاً من التمرد على الفضائل المدنية والأخلاق»[٦٠]. ولكن بمجرد أن انتقلت التانجو من الضواحى الى المدينة ، تركت خلفها

الـ Compadrito ، الغوانى والسكاكين ، وتبدلت الموضوعات الاجتماعية وحل محلها محتوى جديد يقوم على المشاعر المتفردة . وأصبحت هذه الرقصة جزءًا من الثقافة الجماهيرية من خلال الراديو والأفلام الناطقة ، وأيضًا من خلال شخصيات مثل Carlos Gardel ، الذى نقل التانجو الى باريس ونيويورك ، وبذلك دخلت ضمن المحتوى الثقافى للطبقة المتوسطة . ومنذ عام 1920 تقريبا وحتى الأربعينيات ، أصبحت التانجو شعبية بثلاثة معانٍ رئيسة للكلمة: كميًا ، وصلت التانجو إلى جماهير عريضة من خلال وسائط صناعة الثقافة ، كيفيًا ، لا تزال التانجو تحتفظ ببعض بقايا معنى الشعبى كمعارض ، وهو ما تدعيه أفلام Humberto (Tangos: The Tangos of Gardel : el exilio de Gardel 1985), Solanas و Sur (South 1988) ، ومع ذلك ، فقد أصبحت شكلاً شعبيًا ، كما يظهر ذلك فى القصيدة النوستالجية لـ Fernan Silva Valdes "Eltango":

تانجو الـ Milongas

تانجو الـ Compadritos

التى ترقصها بقوة

ولكن كما لو بدون قوة

كما لو على قضبان بطيئة

أنت حالة ذهن الجماهير(٦١).

الثقافة الشعبية والدولة

كان الصراع فى البرازيل حول مسار عملية التحديث مرتبط بقوة بمحاولة الصفوة الحاكمة للسيطرة على وتحديد دور الجماعات التابعة فى هذه العملية. وبالرغم من سلسلة المؤامرات التى خططها الجمهوريون ، عكس الاستقلال بشكل رئيسى صراع على السلطة ما بين الكريوليين والصفوة البرتغالية ، وانتهى الصراع بتأسيس الملكية الدستورية فى عام 1822 . وأثناء هذه الفترة تم تبنى وبلورة بعض الأيديولوجيا الأوروبية من أجل حل التناقض بين الطموحات الليبرالية للصفوة التى تسعى الى

التحديث وبين طبيعة ملكية قائمة على امتلاك العبيد وهو ما ينطوى على مفارقة تاريخية .

ان الداروينية الاجتماعية ، التى ظهرت فى أوروبا وفسرت الهيمنة الأوروبية باعتبارها نموذجًا لتفوق الجنس الأبيض ، هذه الأيديولوجية استخدمت فى البرازيل كإطار نظرى لتفسير تخلف البرازيل على أساس ميراثها العنصرى من السود والهنود الأمريكيين(٦٢). إن نقل التفكير الارتقائى الأوروبى إلى السياق البرازيلى أدى إلى ظهور أيديولوجيا غريبة تدعو للتبييض ، ووَفْقًا لذلك نتج تدريجيًا عن طريق التزاوج العرقى سكان أكثر بياضًا ، وبالتالى سيكون لديهم ملكة طبيعية وراثية أفضل تمكنهم من بناء الحضارة. إن فكرة أن هذا الميل نحو توليد نسل خلاسى عكست الاستغلال الجنسى لدى ذكور الطبقة العليا البيض أو محاولة السود الأحرار لتحقيق الحراك الاجتماعى وذلك عن طريق الزواج من شخص ذى بشرة أفتح ، هذه الفكرة تجاهلتها تمامًا نظريات الارتقاء الحتمى(٦٣).

وقد استطاع الروائى البرازيلى الكبير Machado de Assis إظهار الالتباسات والمفارقات القائمة فى مجتمع ليبرالى وعبيدى فى آن واحد. وفى مقال رئيس حول التاريخ الثقافى الأمريكى اللاتينى ، As ideias Fora do Lugar (Ideas out of Place) ، تحرى الناقد البرازيلى Roberto Schwarz التشوشات القائمة بين أيديولوجية ليبرالية وبين ملكية قائمة على امتلاك العبيد: «بالرغم من أن العبودية كانت علاقة الإنتاج الأساسية ، إلا أنها لم تكن الرابط الفاعل فى الحياة الأيديولوجية»(٦٤). وقد اتخذت الأخيرة مكانها داخل العلاقة القائمة بين السكان الأحرار والطبقة الكبيرة لملاك الأراضى والعبيد ، وهى علاقة تعتمد على الجميل Favor ، الجمائل الأبوية التى يهبها الأقوياء والتى كان يمكن من خلالها الحصول على المكانة الاجتماعية والمزايا المادية. ورغم أن ذلك إحدى محصلات الفترة الاستعمارية ، إلا أن نظام الجميل Favor ، من وجهة نظر Schwarz ، استمر فى التغلغل داخل المجتمع البرازيلى إلى الحد الذى أصبح يقال فيه «أنه عمليا واسطتنا العامة». إن الجميل Favor يخلُق الاتكالية داخل كل الطبقات الاجتماعية وهو بذلك يعد عيبًا فى مشروع التحديث بأكمله. ويتعارض هذا المبدأ مع الأفكار الجوهرية لمذهب الليبرالية– الاستقلال الذاتى ، المساواة أمام القانون ،

سلطة العقل– ويصبح تقدير الأشخاص قائمًا على أساس صفات معينة والعلاقات الشخصية بدلاً من المعايير المحايدة غير الشخصية: الإنجاز والكفاءة. ولذلك ، لم تعش هذه الأفكار الليبرالية ، فى هذا السياق ، باعتبارها تعبيراً لنموذج Adam Smith الخاص بمجتمع السوق الحر ولكن كمفخرة للزينة ، شاشة مزخرفة استمرت خلفها علاقات المحسوبية.

هذا التجاور لأيديولوجيا التحديث مع بيئة «متخلفة» كان له العديد من العواقب المهمة بالنسبة لتحليل الثقافة ، ووثيق الصلة ليس فقط بالبرازيل ولكن بدول لاتينية أمريكية أخرى. إن الفرق بين التمثيل والواقع أنتج فى مصطلحات Schwarz «خطابا غير مناسب» ، نوع من التفكير يؤدى إلى التشوش. ولكن بعيداً عن كونها حقيقة سلبية فإن هذاالفرق يسمح بمسافة نقدية تبعد عن أنماط تفكير تدعى عمومية مشكوك فيها ، تبدو: «لباساً واحداً وسط ألبسة أخرى ، حديثة جداً ولكن ضيقة بدون داع»[٦٥]. وكما سيتضح فى الفصول اللاحقة ، هذا اللبس يجد تعبيراً فى الثقافة الشعبية فى شكل الإحساس القوى بالازدراء الساخر والعبثى تجاه ادعاءات الجماعة الحاكمة ، وفى الوقت نفسه يخلق قاعدة يتم من خلالها تفصيل تمثيلات بديلة للواقع ونماذج للمجتمع.

فى عام 1888 تم القضاء على العبودية ، تبعها فى العام التالى إعلان الجمهورية. ولكن ، كما فى حالة استقلال البرازيل ، تأسس الحكم الجمهورى من فوق أى من خلال انقلاب عسكرى ، وقد حابى هذا النظام طبقة مزارعى البن الجدد الذين تواجدوا فى الجنوب على حساب كل من ملاك الأراضى والسكر فى الشمال والطبقات الوسطى الناشئة والتى أرادت خلق قاعدة صناعية وسوق داخلى أكبر. وقد انطوى ذلك – عمليا – على التخلى عن طريق التنمية الاقتصادية المستقلة وتقبل الكولنيالية الجديدة.

ومع ذلك ، وبالرغم من سيادة العلاقات الاجتماعية الكنسية الموروثة من المستعمرة والامبراطورية ، فإنّ الصفوة البرازيلية أصبحت متفتحة على الكوزموبوليتانية الأوروبية والتيارات الجديدة التى تدعو إلى التقدم والمغامرة. ويتضح هذا الاتجاه بشكل جلى فى التحول الذى حدث للعاصمة ريودى جانيرو. إذ تم هدم البيوت الاستعمارية القديمة ، والشوارع العتيقة والحوارى ليحل محلها الطرقات المشجرة الفخيمة ، التماثيل ، وطيور

العندليب المستوردة من أوروبا. وكما يشير Nicolau Sevcenko فإن هذا التحول تأسس على أربعة مبادئ : «إدانة ومصادرة العادات والأعراف المرتبطة بذاكرة المجتمع التقليدى ، نفى أى عنصر من عناصر الثقافة الشعبية قد يشوه الصورة المتحضرة للمجتمع المهيمن ، سياسة صارمة لطرد الطبقات الشعبية من وسط المدينة ، التى أصبحت متاحة الآن للاستخدام للطبقات البرجوازية فقط ، وكوزموبوليتانية مغامرة ، تتشابه بعمق مع أسلوب الحياة الباريسى»[٦٦]. ومع التأكيد الجديد بأن الوقت يساوى نقوداً ، هاجمت الدولة الكسل المزعوم للسكان الريفيين ، التدين الشعبى والاحتفالات الشعبية. وكانت هذه هى اللحظة التاريخية التى أصبح فيها التعارض القطبى ما بين التقليد والحداثة أساس المجادلات الثقافية ، الأمر الذى أدى إلى تعزيز الاقتراح الأولى الذى قدمه Sarmiento فى الأرجنتين فى كتابه :The Life of Juan Facundo Quiroga Civilisation and Barbarism الذى يقترح فيه أن على أمريكا اللاتينية أن تتغلب على ماضيها «البربرى» وأن تصبح متحضرة وذلك بتبنى النماذج الأوروبية.

إن محاولة محو العناصر البربرية ، القبيحة – أنماط الحياة الاجتماعية والثقافية المرتبطة بالسود ، الخلاسيين ، الهنود ، الفلاحين والأميين– محاولة محو هذه العناصر من هيكل المجتمع البرازيلى تتضح فى مجموعة من الأفكار ، السياسات والقرارات التى تتخذ من قبل الدولة. وقد توجهت سياسة الهجرة ما بين 1890 و1920 نحو تعيين الأوروبيين ، خاصة الشماليين منهم ، للعمل فى مجال الزراعة. وكانت هذه السياسة قائمة على الاعتقاد بأن المهاجرين ذوى الأصول الأوروبية أكثر قدرة من هؤلاء الذين ترجع أصولهم الى عبيد سابقين وأن هذا سوف يساهم فى عملية التبييض التدريجية للسكان[٦٧]. وعلى مستوى الأفكار ، فقد وفرت الفلسفة الوضعية ، بتأكيدها على العلوم والهندسة الاجتماعية الفاشستية ، الأساس المنطقى للتنمية الاقتصادية بدون المشاركة الشعبية أو تغيير نظام ولاية الأرض. إن شعار الفلسفة الوضعية «النظام والتقدم» الذى يزين العلم البرازيلى يلخص الرأى القائم وسط الصفوة الحاكمة بأن عملية التحديث من فوق سوف تصنع من البرازيل أمة متحضرة .

وبينما قد يبرر التوسعُ فى الزراعة التجارية وعملية التحضير فى الجنوب الاعتقادَ بأن عملية التحديث تتقدم بالفعل ، إلا أن الحياة الاجتماعية فى الأراضى الخلفية

النائية كشفت بشكل صارخ عن الهوة العميقة بين النموذج الكلاسيكى للتنمية الأوروبية وواقع البرازيل البربرى. وقد تعرى هذا الفرق بشكل مؤلم فى 1896 عندما شب صراع رئيس؛ وقد حدث هذا الصراع نتيجة المقاومة الغير متوقعة تمامًا من قبل المناطق الريفية الخلفية ، حيث لا تزال المفاهيم السياسية مفاهيم دينية ، ضد تدخل الدولة الحديثة العلمانية ، وقد كشف هذا الصراع بشكل صريح عن الكيفية التى يتم من خلالها بناء «الشعبى» و«الشعب» كعنصر يجب تمدينة وتحضيره. ولكن لكى نفهم تمامًا أهمية هذا الصراع ، يجب أن ننظر بسرعة إلى بعض الملامح الأساسية للبناء الاجتماعى فى الشمال الشرقى.

فى أثناء فترة المستعمرة والأمبراطورية وحتى هذا اليوم ، إلى حد كبير ، كان نظام ولاية الأراضى فى الشمال الشرقى قائمًا على الإقطاعيات الكبيرة أو Latifundios ، التى تنتج موادًا أساسيًا للتصدير إلى الخارج. وكان جزء كبير من هذه الإقطاعيات يقع فى المناطق الساحلية ومنطقة الأرض الشاسعة الممتدة حتى المناطق الخلفية النائية- الـ Sertao- التى يقطنها بشكل متفرق مجموعات من الفلاحين نصف بدوية ، يعيشون على اقتصاد العيش. وقد تمركزت العلاقات الاجتماعية التى نشأت فى هذا السياق حول الـ engenho أو Fazenda الكبيرة والمكتفية ذاتيًا ، مطاحن السكر أو الإقطاعية التى تربى الماشية. وقد انتمت هذه الإقطاعيات إلى عائلات قوية ذات سلطة ، وتنتظم تلك الإقطاعيات حول شخصية أبوية قوية تسيطر على منطقتها والتابعين لها بالطريقة التى يدير بها لورد Lord إقطاعيته. ونظرًا لطبيعة الزراعة المتوجهة نحو التصدير ، فإن أجزاءً كبيرة من الأرض ظلت غير مزروعة عندما انهار الطلب على السوق العالمى. وقد جعل تركيز الأملاك بهذه الطريقة الابتكارات التكنولوجية اللازمة لزيادة الإنتاج غير ضرورية ، وفى الوقت نفسه ، منع نمو محاصيل العيش والعزب متوسطة الحجم. وقد خلقت هذه العوامل مجتمعة مظالم اجتماعية عميقة الأثر: السلطة والثروة فى أيدى قلة من عائلات أملاك وحشد من الفلاحين والعمال الذين لا يملكون أىَّ أراضٍ يعيش فى فقر مدقع وتحت خضوع عبودى لصاحب الأرض. ونظرًا لأنهم لا يستطيعون ادعاء ملكيتهم للأرض ، ونظرًا لأنهم مهددون بالجوع والعوز أثناء فترات

الجفاف المتكررة ، فقد شكل الفقراء الريفيون مجموعات شبه بدوية من الرحل ليهيموا فى الأرض الشاسعة فى الشمال الشرقى بحثًا عن المأوى والطعام .

وفى 1896 ، أثناء فترة جفاف قاحلة جدًا جمع Antonio Conselheiro الزعيم السياسى والدينى للفقراء الريفيين الذين يقطنون الأراضى النائية فى ولاية باهيا ، جمع عددًا من المجتمعات الفلاحية الذين كانوا يقاومون الإجراءات التى اتخذها نظام الحكم الجمهورى ، والتى كان من بينها جمع الضرائب ، وفرض هذا الزعيم النظام المترى للقياس. وقد أسس كونسلرو ورفاقه فى كانودز Canudos ، منطقة مهجورة كانت مربى للماشية ، مدينة بلغ تعداد سكانها نحو 25.000 نسمة قائمة على أساس من المشاعية البدائية ، لها مدراؤها ، محاربوها ، أطباؤها ، تجارتها الداخلية ، وحقول من محاصيل العيش ومراعٍ للأغنام والماشية(٦٨). وفى الفترة ما بين شَهْرَىْ يناير وأكتوبر من عام 1897 كان قد تم إرسال أكثر من 5,000 رجل لفرض سلطة الجمهورية – وقد أعلن المارشال فلوريانو بيكوتو Floriano Peixoto ، الديكتاتور الذى يتولى الحكم منذ عام 1891 وحتى عام 1894 ، «كليبرالى» وأنا بالفعل كذلك ، لا أستطيع أن أرغب لبلدى حكومة السيف ، ولكن ، وليس هناك من لا يعلم ذلك ؛ لأن الأمثلة هناك لكل شخص لكى يرى... هذه حكومة تعرف كيف تطهر دماء البنيان الاجتماعى ، والذى ، مَثَّلَ بنيانًا فاسدًا»(٦٩). وبالمثل ، فى الأرجنتين ، فى عهد الجنرال روكا Roca ، منح الحكم العسكرى نفسه دورًا مقدسًا لإنجاز ميثولوجيا مقدسة. وكانت الحملة المكونة من أكثر من 5,000 رجل والتى أرسلت لقمع تمرد كانودز تعبيرًا عن هذا البرنامج.

وقد كتب ايقليدس دا كونها Euclides da Cunha ، الذى أرسل ليبعث تقارير إخبارية عن الحملة ، فى إحدى مقالاته الأولى ، «سرعان ما سنكون واقفين على الأرض حيث سوف تلقن الجمهورية بالتأكيد الدرس الأخير لهؤلاء الذين يقلقونها» ، مفسرًا بذلك الصراع فى ضوء النموذج المستوحى من الثورة الفرنسية ، كما لو كانت الجمهورية الجديدة تواجه انتعاشة ملكية نهائية ، كما فى الـ French Vendee (٧٠). ولكن ما حدث بعد ذلك غيّره تمامًا ، وأمده بمادة أحد أعظم النصوص التى كتبت عن الثقافة الأمريكية اللاتينية ، Os Sertoes (Rebellion in the back lands 1902).

وأصبحت الهندسية العسكرية الأداة الأساسية لعملية التحديث المفروضة من فوق ، وقد جعلتها قدرتها على صنع خطوط مستقيمة فى الصحراء ، كما يذكر دا كونها ،[٧١] "البطل الرئيسى فى عملية العقلنة مقابل الفوضى . والخصم ، الذى مارس مشاعية امتلاك الأرض ، كان «جمهوراً متوحشًا غير واع ، والذى ، نظرا لأنه بدون أعضاء وبدون وظائف محددة ، استمر فى التنامى بدلاً من التطور من خلال التجاور الميكانيكى لطبقات متتالية ، مثلما هو الحال فى ورم غشاء مخاطى لإنسان»[٧٢]. وبالإضافة إلى إدراك الخطر القادر على خلق عدم الاستقرار فى جسد بدون أعضاء ،[٧٣] فإن كتابة دا كونها تكشف أيضا كيف ركبت الدولة بشكل إسقاطى هذه القوة الشعبية لتكون خصما لها. وكانت العفوية ، النمو الفوضوى ، عدم التطور هى كابوس الوضعيين ، وبالنسبة للدولة كان الأمر كالتالى: يجب محو هذه الأشياء من المنطقة الوطنية.

ومع ذلك ، عندما شاهد دا كونها الصراع القائم ، تغير وقل إيمانه بالمذهب الوضعى. تدهور الجيش: «نُبذت آخر بقايا الشكلية عديمة المعنى: التشاور والتفكير بروية من قبل الضباط القادة ، المناورات العسكرية ، توزيع القوات ، وحتى نداءات البوق ، وأخيراً تراتبية الرتب نفسها ، كل هذه الأشياء كانت قد تحطمت فى جيش بدون بذلات نظامية لم يعد يعرف أى فروق أو تمييزات»[٧٤]. وفى النهاية ، وبينما يسقط المدافعون الأخيرون فى الحفرة التى حفروها كى يموتوا فيها ، تمكن الشلل من نظرة الجنود وهم يبصرون دمارهم الشخصى. وحملة الإبادة الجماعية هذه ، والتى يراها داكونها فعل من أفعال الجنون من قبل الحكومة – أو الأمة – من الممكن فهمها جزئيًا فى ضوء الاحتياجات لتدمير ما هو غير متحكم فيه. وكما جاء فى بعض توصيفات دا كونها للمستوطنة ، «مدينة من الأكواخ» ، اتخذت جدرانها الطينية ، والتى من الممكن اختراقها بسهولة طابعا مطاطيا خبيثا: «كانودز... امتلكت نقص الاتساقية والمرونة الشريرة لشبكة ضخمة. كان أمرًا سهلاً مهاجمتها ، التغلب عليها ، فتحها ، هدمها ، دفعها بعيدًا– ولكن الأمر الصعب كان تركها»[٧٥].

والأمر بالنسبة إلى الوعى تشكل من خلال منطق الدولة ، هو أن شعب كانودز كان شيئًا يتغذى بالصوفية الغامضة أو التعصب. وبهذا المعنى ، فإن رواية فارجاس يوسا La guerra del fin del mundo (the war of The End of the World 1981) تُطيل

فقط رواية دا كونها. فالدفاع عن حقوق الأرض وعن طريقة معينة للحياة لا يظهران باعتبارهما دوافع. ومن جانبه ، فإن الجيش البرازيلى تغلب فوراً على لحظة الشلل التى إصابته دون اعتراف أو ذاكرة. ان ذاكرة الكاندوز ، التى غرقت الآن تحت نظام للرى ، متوفرة لنا الآن فقط من خلال كتاب داكونها. وما تم حفظه أصبح دليلاً لا يقدر بثمن على ما دمرته الدول الحديثة ، وبالتالى على الضروريات اللازمة لتشكل الدولة الرأسمالية والتى تصادمت معها الثقافة الشعبية أحياناً ، وأحياناً أخرى وجدت فيها ما يؤمنها. وقد اكتشف داكونها أنه لا يمكن استخدام نماذج من التاريخ العالمى لتفسير تاريخ محلى هكذا ببساطة. إن التصدعات الموجودة فى النموذج الأوروبى للتفسير ، تلك الأشياء التى لم يستطع شرحها ، قد خلقت حساً إشكاليا بالهوية: «يتداخل فى نفس الوقت فى وعى الشخص الذى سبق استعماره تماثل ورفض لهوية كل من المستعمر السابق وهوية الشخص الأصلية المحلية كاشفا بذلك عن التوتر والصراع الداخلى ما بين مشروع الاندماج فى الحضارة والبناء المتفاوت لفكرة الأمة»(٧٦). ومع الوقت سيتمكن علم الأنثروبولوجيا والحركات الحديثة فى العشرينيات والثلاثينيات من دراسة هذه المساحة التى تفصل بين النماذج الأوروبية والسياقات المحلية. ومع الحرب العالمية الأولى توقف دخل البرازيل الناتج عن التصدير وتم توجيه استثمار رأس المال نحو خلق قاعدة صناعية. وهكذا ظهرت الشروط الأولية اللازمة لنمو هوية وطنية مستقلة. وقد بلورت الحركة الحديثة قبل أى شىء أخر هذا الحس وطالبت المثقفين «باكتشاف الحقيقة البرازيلية» ، وباستعادة تلك العناصر التى سبق أن وصفتها الثقافة الرسمية بأنها بربرية: ثقافات البرازيل السوداء والهنود الأمريكيين ، تراكيب اللغة البرتغالية المنطوقة ، الظروف الاجتماعية للمناطق الريفية النائية عن المدن ، المناظر الطبيعية الاستوائية .

وقد تقدم جيلبرتو فرير Gilberto Freyre بأحد الحلول لمشكلة الهوية هذه ، فى كتابه (The Masters and the slaves 1933) Casa Grande e senzala) . إذ يرى فرير Freyre أن العلاقات الجنسية المفتوحة ما بين الأسياد البيض والعبيد السود أنتجت جنساً جديداً مخلطاً Mestizo ، وهذا الجنس تجاوز وتسامى فوق التقسيمات العرقية القديمة ، وجعل الاندماج الثقافى للأمة ممكنا. وبدل النقاش حول العنصرية الوضعية ،

التى أكدت على دونية السود ، اتجه فرير Freyre نحو منحى أنثروبولوجى أكد من خلاله أن الثقافة وليس العرق هى محدد التميز. وهكذا يتحمل فرير Freyre الجزء الأكبر من مسئولية خلق أسطورة أن البرازيل «وعاء لانصهار الأجناس»[٧٧] ، وقد أصبحت هذه الأسطورة فى عهد جتليو ڤارجاس Getulio Vargas (1930 - 45) ملمحاً رئيساً فى برنامج الاندماج الوطنى. وقد حول فرير Freyre المخلط Mestizo ، الذى كان يعتبر أنه ملطخ بدم أسود ، إلى عضو إيجابى فى الأمة. «ويمكن الدعاية الآن لأيديولوجيا التهجين Mestizaje ، التى كانت سجينة غموض النظريات العرقية ، لتصبح حساً عاماً يحتفل به بشكل طقسى فى العلاقات اليومية ، أو فى المناسبات العامة الكبيرة مثل الكارنفال أو كرة القدم»[٧٨]. وكان هذا النوع من التوفيق الثقافى أيديولوجية. فقد قدم صورة للمجتمع البرازيلى تسامت فوق الحدود الطبقية فى اللحظة التى كان يخلق فيها قوة عمل صناعية ضخمة. وقد أدرك فرير Freyre ، قبل وفاته فى 1987 بفترة قصيرة ، تعارض رؤيته مع حركة الطبقة العاملة: «ما حطم كل شىء هو المصنع»[٧٩]. وهكذا رغم أن منحى فرير Freyre الأنثروبولوجية وتقييمه الإيجابى لحضارة البرازيل المختلطة عرقياً تتفوق على الحتمية العنصرية التى تنتمى للقرن التاسع عشر ، إلا أن رأيه القائم على أن البرازيل تتميز بوجود «ديمقراطية عرقية» قد عزز نموذج التبييض ؛ لأنه أدى إلى انتشار فكرة أن مشاكل البرازيل العرقية سيتم حلها عن طريق الاندماج العرقى ، الذى ظل هدفه الحضارة البيضاء. ويشير الكاتب المسرحى الأسود أبدياس دوناسيمنتو Abdias do Nascimento إلى إحدى العواقب الحاسمة لهذا الإصرار على نموذج التبييض ، الا وهو غياب حركة وعى سوداء ذات أهمية: «والهدف الأساسى لهذه الإيديولوچية هو نفى إمكانية تعريف الذات عن السود وذلك بحرمانهم من وسائل التعريف العرقى»[٨٠]. ويرى دونا سيمنتو أن مفاهيم مثل تمازج الأجناس عن طريق التزاوج المختلط ، التثاقف ، التمثل ، ما هى إلا تعبيرات ملطفة للاستغلال الجنسى الذى وقع على النساء الأفريقيات وللاستئصال التدريجى للثقافة الإفريقية. وعندما نأخذ نقد ناسيمنتو بعين الاعتبار ، نجد أنه من الضرورى عند تحليل أشكال الثقافة الشعبية السوداء فى البرازيل وفى أمريكا اللاتينية بأكملها ، أن نتجنب التناول الثقافى الذى ينظر إلى هذه الأشكال باعتبارها استمراراً للثقافة

الأفريقية. مثل هذا التناول يهمل التغيرات العميقة التى أثرت فى هذه الأشكال إلى أن أصبحت جزءاً من مجتمع تأسس على أعمال السخرة والتى من خلالها تحولت هذه الأشكال إلى ما يسميه باستيد Bastide- ثقافة فرعية طبقية.

لقد دمرت تجارة العبيد قبائل ، قرى ، أنسابا : وجمعت معا مجموعات تنتمى لحضارات متنوعة مستقرة على طول النصف الغربى من إفريقيا. وامتزجت فى تلك القوارب التى حملت هؤلاء العبيد وكذلك فى الأسواق التى كان يتم بيعهم فيها ، امتزجت أناس من الغابات مع مزارعين ، الحضارات القائمة على نسب الأم مع الحضارات القائمة على نسب الأب ، أعضاء ممالك مع أعضاء قبائل وعشائر طوطمية ، كل هؤلاء تقلصوا إلى مجرد لقب واحد عام هو عبيد. ولذلك كان من الصعب بعد أن تم تدمير كل الأشكال الأصلية للتماسك العرقى أن يعاد إنتاج الثقافات الافريقية فى بيئتها الاجتماعية الجديدة. والبديل كان أن تطورت التجمعات السكانية الجديدة فى الفواصل القليلة الموجودة فى النظام الاجتماعى الجديد والتى من خلالها عبرت الثقافات السوداء عن نفسها ، لتصبح خلال هذه العملية ثقافة فرعية طبقية. وهكذا فالثقافة الإفريقية «لم تعد ثقافة تشاركية حاضنة للمجتمع ككل ، وذلك من أجل أن تصبح ثقافة طبقة اجتماعية ، ثقافة مجموعة واحدة فى المجتمع البرازيلى ، مجموعة مستغلة اقتصادياً وخاضعة اجتماعياً»[٨١].

وسوف نركز فى الفصل الثالث بتفصيل أكبر على الحيل الرئيسة التى ارتبطت من خلالها الثقافة السوداء بالمجتمع البرازيلى. ولكن بالنسبة للنقاش الحالى حول عمليات الانقطاع والاستمرارية التى حدثت أثناء تشكل الثقافة الشعبية ، فمن الضرورى ملاحظة أنه بالرغم من أن إلغاء العبودية وإعلان الجمهورية الأولى قد غيّر الوضع الرسمى للسود ، إلا أن الغلبة المستمرة للبنية الاقتصادية التى ترجع للزمن الماضى كانت تعنى أن «علاقات العبودية تخللت وأفسدت كل العلاقات الاجتماعية ، وامتدت إلى الأشخاص الأحرار»[٨٢]. وهذا يفسر جزئياً لماذا لم تكتسب الجماعات التابعة - المخلطون Mestizos ، الهنود ، السود ، الفلاحون ، العمال ، الخدم- وضع المواطنين ، وذلك رغم ظهور حركة نقابة التجارة الحضرية والأحزاب السياسية التى طالبت بمشاركة أكبر فى تشكيل المجتمع الجديد. إن عبارة «المسألة الاجتماعية هى

مسألة خاصة بالشرطة» كانت تستخدم بشكل متكرر لوصف موقف الدولة تجاه الطبقات الشعبية وثقافتهم.

وكما أشرنا سابقا ، فقد حدثت تغيرات اجتماعية مهمة فى العشرينيات من القرن العشرين ، أهمها تطور الصناعة وظهور طبقات اجتماعية جديدة - بالتحديد طبقة متوسطة حضرية - تلك التى سوف تكسر لاحقًا احتكار ملاك الأراضى للسلطة وسوف تشهد ظهور دولة تخدم مصالحهم. وفى عام 1930 وبعد انتفاضة ضد الحكم الجمهورى ، تولى الزعيم الشعبوى جتليوفارجاس Getulio Vargas تقاليد الحكم وبدأ برنامجًا للتصنيع تحت إشراف الدولة. ويعتبر المؤرخون وعلماء الاجتماع أن عام 1930 هو حد فاصل فى التاريخ البرازيلى إذ يحدد بداية ظهور حضارة صناعية حضرية غالبًا ما يشار إليها بـ «الثورة البورجوازية» للبرازيل. ورغم ذلك ، يجب ملاحظة أن هذه التطورات اختلفت بشكل كبير عن نظيراتها فى أوروبا بشكل سوف يكون له ارتدادات مهمة على تشكل الثقافة الشعبية. ونظرًا لأن عملية التصنيع تحققت جزئيًا برأس مال لم يعد يستخدم لزراعة البن ، ونظرًا لضعف الطلب على البن أثناء الحرب العالمية الأولى ثم لاحقًا أثناء أزمة الكساد الاقتصادى ، فإن الطبقة الجديدة ، طبقة الصناعيين ، كانت تنتمى جزئيًا إلى طبقة ملاك الأراضى. كذلك ، نظرًا لأن العملة الصعبة المطلوبة لتعضيد عملية التصنيع كانت تجلب من خلال بيع المنتجات الأولية للخارج كما كان الأمر فى السابق ، فقد ساد نظام Latifundio الاستعمارى ، وكذلك الفقر المدقع بالنسبة للسكان الريفيين الذين حاولوا تحسين وضعهم بالهجرة إلى المدينة وبينما اعتبر أن اكتساب مكانة عامل مدينى هو نوع من الحراك الاجتماعى ، فإنَّ تأثير ذلك كان إضعاف نمو الوعى الطبقى. وهكذا ، وبالمقارنة مع أوروبا ، فإن تطور المجتمع الحديث الرأسمالى فى البرازيل لم يصاحب بصياغة أيديولوجيا صناعية حضرية متميزة أو برنامج راديكالى للتحول الاجتماعى ، وبطريقة ما أصبح ذلك فيما بعد سمة برازيلية ، فهذا التغير الاجتماعى لم يتم من خلال انقطاع راديكالى عن الماضى بقدر ما تم من خلال مواءمة توفيقية لمصالح متشعبة ومن خلال اصلاحات اجتماعية معقولة نسبيًا قامت بها الدولة . وقد سارت خطى التطور الرأسمالى وعملية التحديث فى البرازيل جنبًا إلى جنب مع نشأة مجتمع جماهيرى غير متجانس: سكان حضريون لهم تماثلات

طبقية ، دينية وعرقية ، ومشاركتهم أصبحت ضرورية لتحقيق شرعية الدولة ولكن ومع ذلك ، كانت تتم السيطرة عليهم بشكل حذر من فوق.

وفى أثناء هذه الفترة ، أصبحت كلمة «الشعب» تصنيفًا سياسيًا وأدبيًا وأيديولوجيا عظيمًا. وأصبحت أشكال الثقافة الشعبية مواقع مهمة لسببين: الأول هو ، أن الدولة ضمت الهويات التقليدية ، العرقية والمحلية داخل مشروع الدمج الوطنى والتنمية ، والثانى هو ، أصبحت هذه الأشكال وسيلة تصارعت من خلالها الجماعات التابعة من أجل المشاركة فى تشكيل النظام الاجتماعى المدينى الجديد ، وذلك باستخدام الأشكال الثقافية الشعبية للتعبير عن هوياتهم الجديدة ، ولجعل وجودهم كمواطنين أمرًا محسوسًا. وسوف يتم تناول هذا المشروع ذى الاتجاهين بتفصيل أكبر فى الفصل الثالث. ولكن من المهم فى هذه المرحلة أن نتذكر هذه المجموعة من القوى ؛ لأن ذلك سيساعدنا فى فهم حقيقة أن الحداثة فى البرازيل- وإلى حد ما فى بقية دول أمريكا اللاتينية حيث تزامن حدوث عمليات متوازية - تتضمن ، كما يشير أوكتافيو ايانى Octavio Ianni ، «مجموعة متنوعة من المفاهيم ، الموضوعات وواقعيات وطنية جديدة وقديمة امتزجت فيها حلقات وفترات مختلفة من التاريخ البرازيلى كمشهد متعدد الألوان ، فريد من نوعه للواقع والمحاكاة»(٨٣). وهكذا نرى أن الثقافة الشعبية وعاء مميز يمكن من خلاله دراسة هذا المشهد المتعدد الألوان الفريد لعوالم متعددة وممتزجة ، الريفى والحضرى ، ما قبل الحديث والحديث ، المحلى وغير المحلى .

هوامش الفصل الأول

(١) في هذا السياق، تعد دراسة serge Geuzinski. في غاية الأهمية لفهم مستويات وأنماط التفاعل المختلفة بدون تقليصهم إلى التعارض التقليدي ما بين المسيطر والخاضع.

(٢) Roger Bartra, La joula de la melancolía, Mexico 1987, p. 131.

(٣) «ما أسماه» الفاتحون بفتوحات، هي غزوات عنيفة من جانب الطغاة القساة، وهي ملعونة ليس فقط من الرب بل أيضا من كل قوانين البشرية».

Bartolome' de Las Casas, Brevisma relacion de la destruccion de las Indias, Madrid 1987, p. 105.

(٤) انظر مقدمة مع Bartolome de Las Casas, The Devastation of the Indies, New York 1974, بقلم Hans Magnus Enzensberger.

(٥) انظر أيضا

Miguel Leon Portilla, Vision de Las Vencidos, Madrid 1985. Gordon Brotherston, Image of the New World, London 1979.

(٦) Nathan Wachtel, The Vision of the Vanquished, Hassocks 1977.

(٧) Gruzinski, p. 90.

(٨) المصدر السابق. pp. 80-81

(٩) p. 108.

(١٠) المصدر السابق. pp. 144-5

(١١) المصدر السابق. p. 199

(١٢) المصدر السابق. p.214

(١٣) Cf. Virgilio Noya Pinto, Comumicacoo e cultura brasileira, Sao Paulo, Editora Atica, 198.

(١٤) Gruzinski, p. 197.

(١٥) المصدر السابق. p. 203.

(١٦) Jurij M. Lotman and Boris A. Uspenskij, 'Sobre el mecanismo semiotico de la culture', in Lotman, Semiotica de la cultura, Madrid 1979, pp. 67-92.

(١٧) Gruzinski, pp. 257-9.

(١٨) المصدر السابق. p.259.

(١٩) هذه النقطة أثارتها جين فرانكو في بحث غير منشور بعنوان Women and the vernacular وهو بحث قدمته في مؤتمر جمعية الدراسات الامريكية اللاتينية في ١٩٨٩ في ميامي. والأفكار التالية مستوحاة من هذا البحث.

(٢٠) Octavio Paz, مقدمة Jacques Lafaye, Quetzalcoatl and Guadalupe, Chicago 1976, p. xix.

(٢١) Lafaye, pp. 211-16.

(٢٢) المصدر السابق. pp. 62-3.

(٢٣) Benedict Anderson, Imagined Communities, London 1983.

(٢٤) Simon Bolıvar, Escritos politicos, Madrid 1969, p. 69.

(٢٥) Yolanda Salas de Lecuna, Bolivar-y la historia en la conciencia popular, Caracas 1987, p.46.

(٢٦) المصدر السابق. p. 42.

(٢٧) المصدر السابق. pp. 59-61.

(٢٨) Simon Bolivar, p. 130.

(٢٩) بحث غير منشور, Tristan Platt, 'Simon Bolivar, the Sun of Justice and the Amerindian Virgin', سيتم نشره في Regional Cults in the Andes Marcusz S. Ziolkowski, p. 8.

(٣٠) المصدر السابق. p. 10.

(٣١) المصدر السابق. pp. 11-12.

(٣٢) Mark Szuchman, Order, Family and Communityin Buenos Aires 1810-1860, Stanford 1988, p. 2.

(٣٣) المصدر السابق. pp. 1-2.

(٣٤) المصدر السابق. p. 3.

(٣٥) المصدر السابق. pp. 7-8.

(٣٦) المصدر السابق. p. 23.

(٣٧) James Scobie, Secondary Cities of Aryentina: The Social History of Corrientes, Salta, and Mendoza, 1850-1910. Stanford 1988, p. 212.

الاقتباسات من صحف كورنيش اما المواقف فهي شبيهة بمواقف الجماعة الحاكمة في بونيس أيرس.

(٣٨) المصدر السابق. p.213.

(٣٩) David Rock, 'Argentina in 1914: The Pampas, the Interior, Buenos Aires', Cambridge History of Latin America, V (1986) p. 397.

(٤٠) David Vinas, Indios, ejercito y frontera, Mexico 1984, p. 90.

(٤١) أنظر. Nunca mas (Never Ayein), London 1986.

(٤٢) Vinas, Indios, p. 13.

(٤٣) انظر: حول مفهوم شمولية الثقافة في الأرجنتين
Andres Avellaneda, Censura, autoritarismo y cultura: Aryentina 1960-1983, Buenos Aires 1986, pp. 19, 22.

(٤٤) Mark Szuchman, ea., The Middle Period in Latin America: Values and Attitudes in 17th-19th Centuries, Boulder 1989, p. 11.

(٤٥) انظر
Marshall Berman, All that is Solid Melts Into Air, London 1983; Perry Anderson,

'Modernity and Revolution', New Left Review, No. 144, March-April 1984, pp. 96-113; and Berman's reply to Anderson, in New Left Review, No. 144, pp. 114-23.

وبالنسبة للجدل الذى أثير حول الحداثة وما بعد الحداثة فى امريكا اللاتينية انظر : Fernando Calderon, ea., Imayenes desconocidas: La modernidad en la encrucijada postmoderna, Buenos Aires 1988.

(٤٦) Josefina Ludmer, El genero goucheso: un tratado sobre lapatria, Buenos Aires 1988, pp. 27-31.

(٤٧) Adolfo Prieto, El discurso criollista en la formacion de la Argentina moderna, Buenos Aires, 1988, p. 13.

(٤٨) p. 18. المصدر السابق ولمزيد من التفاصيل حول استخدام الاصوات الرعوية والخيال، انظر Beatriz Sarlo, Una modernidad periferica: Bllenos Aires 1920 y 1930, Buenos Aires 1988, الفصل الثانى.

(٤٩) J.G. Posada: Messenyer of Mortality, London 1989, p. 111. انظر نحن مدينون لتوم جرتون فى هذا السياق.

(٥٠) Prieto, p. 56.

(٥١) p.35. المصدر السابق

(٥٢) Bartra, p. 52.

(٥٣) على سبيل المثال فى El juguete rabioso, 1926.

(٥٤) انظر Sarlo, p. 51, and Berman, pp. 219, 224, 231-2.

(٥٥) على سبيل المثال فى El cancionero revolucionario ilustrado (1905), Prieto, p. 165.

(٥٦) Prieto, p. 130.

(٥٧) p. 146. المصدر السابق

(٥٨) أقتسبت فى

'Puente Alsina', Julio Mafud, Sociologia del tango, Buenos Aires 1966, p. 31:
Donde esta mi barrio, mi Cuna malevai Donoe La guarida, retugio de ayeri Borro el asfoit de une monotada La Vieja barriada que me vio nacer.....

(٥٩) Simon Collier, the Life, Music and Times of Carlos Gardel, Pittsburgh 1986, p. 55.

(٦٠) Mafud, p. 50.

(٦١) Tango milongon,
tango compadron
que a pesar de bailarse con sodas las ganas
se baila como sin ganas,
como en carriles de lentitud:
eres un estado de alma de la multitud.
El tango (antologia), Buenos Aires 1969.

(٦٢) T. Skidmore, Black into White, New York 1974.

(٦٣) المصدر السابق

(٦٤) R. Schwarz, As ideias fora do lugar, in Ao vencedor as batatas, Sao Paulo 1977, pp. 15-16.

(٦٥) المصدر السابق p. 23.

(٦٦) Nicolau Sevcenko, Literatura como missao, Sao Paulo 1985, p. 30.

(٦٧) Skidmore.

(٦٨) Rui Faco, Cangaceiros e fanaticos, Rio de Janeiro 1978.

(٦٩) أقتبست فى Roberto Ventura, 'A nossa Vendeia: Canudos, O mito da revolucao francesa e a constitucao de identida de nacional-cultural no Brasil (1897-1902)' Revista de Critica Literaria Latinoamericana, Vol XI, No. 24.

(٧٠) Ventura, p. 1.

(٧١) الترجمة بتصرف . Euclides da Cunha, Rebellion in the Backlands, Chicago 1975, p. 396

(٧٢) المصدر السابق p. 149.

(٧٣) Delenze and Guattari, A Thousand Plateaus, London 1988.

(٧٤) E. da Cunha, Rebellion in the Backlands, p. 474.

(٧٥) المصدر السابق, pp. 424, 260.

(٧٦) Ventura, p. 20.

(٧٧) David Treece, obituary for Freyre in Independent, 27 1uly 1987.

(٧٨) Renato Ortiz, Cultura brasileira e identidade nacional, Sao Paulo 1986, p. 41.

(٧٩) أقتبست فى Carlos Guillermo Mota, A ideologia da Cultura Brasileira [1933-1970], Sao Paulo 1977, p. 60.

(٨٠) Abdias do Nascimento, O genocidio do negro brasileiro, Sao Paulo 1978, p. 79.

(٨١) Roger Bastide, As religioes africanas no Brasil, Sao Paulo 1985, p. 98.

(٨٢) Sandra Graham, House and Street: The Domestic World of Servants and Masters in Nineteenth-Century Rio de Janeiro, Cambridge 1988, p. 110.

(٨٣) بحث غير منشور Octavio Ianni, 'A ideia do Brasil moderno' , p. 33.

الفصل الثانى

مظاهر الثقافة الشعبية

١- السياقات الريفية:

إن تطور الحياة الريفية والحضرية وثقافاتهم الشعبية فى أمريكا اللاتينية كان مشروطًا بشكل حاسم بوضع القارة جغرافيًا على طرف النظام الرأسمالى العالمى. وأحد أهم عواقب هذا الوضع هو خلق فوارق كبيرة بين المناطق المختلفة وبين قطاعات المجتمع التقليدية والحديثة، حيث ، كما أوضح المنظرون الماركسيون ، يعتمد التقليدى غالبًا على تطور الحديث ويمول هذا التطور فى نفس الوقت .

لقد كان للاستعمار عواقب كارثية على حضارات الآندين والميزو - أمريكان (أمريكا الوسطى). إذ دُمر كيان هذه الحضارات كدول ذات تنظيمات سياسية ، اقتصادية ودينية بواسطة القوة العسكرية المتفوقة للمستعمر، وبسبب المرض، وبسبب تفكيك الكنيسة المسيحية لنظريات هذه الحضارات عن نشأة الكون. ومع ذلك لم يستطع أى من الحكم الاستعمارى أو الجمهورى محو ذاكرة أى حضارة من حضارات الآندين أو الآزتك أو المايا؛ وعلى مستوى أكثر محلية استمرت أشكال تنظيمية تعود إلى فترة ما قبل الاستعمار الإسبانى Pre - Hispanic فى الوجود، هى وأشكال مختلفة من الطقوس والرموز، ولكن لم تستمر هذه الأشكال دون أن تصيبها التغيرات الناتجة عن ضم أمريكا اللاتينية إلى النظام الرأسمالى العالمى، وذلك لكونها موردًا للفضة والذهب، ثم لاحقًا منفذًا لبيع البضائع الأوروبية ومصدرًا للعمالة الرخيصة. وقد أدى ذلك إلى ظهور أشكال مختلفة ومعقدة من الحياة الاجتماعية تتسم بالارتباط بالعناصر ما قبل الرأسمالية والعناصر الرأسمالية. وهكذا، فمثلاً، فى الهضاب العليا فى جنوب الآندين،

استمر وجود القبائل الهندية المسماة أيلو ayllu، وهى شبكة ممتدة من علاقات القرابة انحدرت من أسلاف أسطورية مؤسسة على علاقة جمعية بالأرض وتبادل متكافئ للعمل ، كما استمرت أيضًا فى الوجود الإجليسيا أنديـنا iglesia andina (كنيسة الآندين)، وهى نوع من الكهانة الوثنية شبه سرية. ولكن مبدأ انتشار السلع والمبادئ التجارية التى فرضتها السلطات الاستعمارية كان لها تأثيرات تفكيكية بالنسبة للمجتمعات الهندية. فانتشار السلع قوض التبادل التجارى القائم على مبدأ التبادلية . والنتيجة هجرة أعضاء ال أيلو ayllu الى المحاجر والمدن. وبعد الاستقلال، حاولت السياسات الاقتصادية الليبرالية تحويل أراضى الهنود المشاعية إلى ممتلكات خاصة، وتمت مصادرة هذه الأراضى لتصبح تابعة للإقطاعيات الممتدة hacienda وذلك نتيجة زيادة الطلب على محاصيل النقود. وأصبح الهنود مجموعة فلاحين فقيرة تعيش على حد الكفاف وتتدرج سواء إلى حد كبير أو حد صغير داخل اقتصاد المال بينما ظهر قطاع أخر بدأ عملية التحديث، ومرتبط بعمليات التصدير والاستثمار الأجنبى، فى المناطق الساحلية. وهكذا بينما ترتبط الثقافات الهندية فى أمريكا اللاتينية بأشكال الحياة الاجتماعية التقليدية ما قبل الرأسمالية، فإنّ خصائصها لا تزال تعبيراً عن تقليد يعود إلى الفترة ما قبل الكولومبية pre - Colombian كنتاج للطريقة التى تطورت بها التفاوتات والتباينات الاقليمية.

وفى الشمال الشرقى البرازيلى، حيث كان تأثير الهنود أقل وضوحًا عنه فى الأندين ومناطق الميزوأمريكان، فقد نشأت التقاليد الثقافية الشعبية أساسًا فى سياق التعامل بين الإقطاعية الكبيرة أو Fazenda ، التى تنتج منتوجات أولية للتصدير، وبين اقتصاد ريفى موازى قائم على العيش- ولذلك يجب الربط بين الحضور الملحوظ للثقافة الشعبية فى هذه المنطقة ، وكذلك المعتقدات الدينية والممارسات التى ترجع إلى البرتغال فى فترة القرن السادس عشر، وبين التطور غير المتكافئ للمناطق المختلفة.

وبالطبع فقد أثّرت هذه العمليات الاجتماعية ليس فقط فى تشكل المناطق الريفية بل والحضرية أيضًا. ونظرًا للتفاوتات القائمة بين المدينة والريف، أصبحت الهجرة من الريف إلى الحضر هى الاستجابة العامة لمثل هذه التفاوتات. وبعكس أوروبا، فعملية التمدين فى أمريكا اللاتينية ارتبطت فى البداية بالمشروع الكولنيالى ثم بشركة تصدير المنتجات الأولية لاحقًا. ولم تكن عملية التمدين نتيجة لعملية التصنيع ولكنها كانت

تعبيرًا عن توسع التجارة، المال، والأعمال الحرة. وعندما بدأت عملية التصنيع أخيرًا، لم تكن كافية لاستيعاب جماهير الفلاحين الفقيرة والعمال الريفيين، مما أدى على تنامي مدن «متفجرة» وتعايش أقلية غنية، غالبًا تعمل لدى القطاع الأجنبى الحديث، مع جمهور أكبر من المهاجرين التقليديين غير الموظفين يعيش فى مدن من الأكواخ على أطراف المدينة .

وسوف يهتم الجزء الأول من هذا الفصل بمنطقة الآندين، والمكسيك والبرازيل، وهى المناطق التى، كما سنرى، ارتبطت فيها أشكال الحياة ما قبل الرأسمالية والرأسمالية فى شكل تركيبات مختلفة أدت إلى ظهور أشكال محددة من الثقافة الشعبية- وفى الجزء الثانى، سوف نركز على الثقافة الشعبية المدينية. إن السياق الاقتصادى الاجتماعى الذى قدمناه فيما سبق ، ليس المقصود منه تقديم إطار شامل وشارح لكل أشكال الثقافة الشعبية الريفية والمدينية، وإنما قدمناه كخريطة مؤقتة لتحديد مواقع المادة التى نعرضها.

تمرد فى الآندين

تحتضن ثقافة الآندين منطقة جغرافية كبيرة جدًا تمتد من شمال شيلى حتى جنوب كولومبيا وتتمركز فى الهضاب العليا فى البيرو وبوليفيا على ارتفاعات تتراوح من 7000 قدم وحتى 15000 قدم. وتقترب هذه المنطقة من حدود إمبراطورية الإنكا Inca التى كانت قائمة فى بداية القرن السادس عشر. والإشارة إلى ثقافة الآندين باعتبارها مفهومًا موحدًا يعنى المخاطرة بعدم فهم الاختلافات المحلية العديدة؛ ومع ذلك، يمكن التعرف على ملامح عامة محددة. ومن بين كل الثقافات الإقليمية فى أمريكا اللاتينية، تستطيع ثقافة الآندين أن تدعى أنها كانت حضارة بديلة، وهى إمكانية اتضحت فى عدد من الصراعات الاجتماعية والتى اقتربت من التحقق فى التمرد الكبير Great Rebellion فى عام 1780، الذى تزعمه توباك أمارو الثانى Tubac Amaru II[1]. إن ادّعاء أمارو بأنه السليل المباشر لجماعة الإنكا الحاكمة كان عاملاً رئيسيًا فى تأكيده على

شرعيته، فى مواجهة الحكم الإسبانى، وكذلك إعادة تأسيس دولة الإنكا الجديدة بشكل أو بأخر كان أحد العناصر الأولية فى السياسة الآندينية[٢]. وقد بدأ تحويل ماضى الإنكا الى صورة طوباوية للمستقبل فى القرن السادس عشر بعد مجىء الاستعمار بفترة قصيرة؛ ولقد كانت الطوباوية أحد الخيوط الرئيسية للترابط التاريخى فى الآندين، وذلك كما أوضح ألبرتو فلورز جالندو Alberto Flores Galindo فى كتابه الرائع Bus-cando un inca (The Search of an -inca, 1986) [٣]. وأحد الأمثلة المبكرة كتابة جارسيلاسو Garcilaso الإنكى (1539 - 1616)، وهو مؤرخ الجيل الأول من المخلطين mestizo، وهو نفسه ابن أميرة إنكية وجندى إسبانى. وتصويره لحكم الإنكا يزعم أنه يحقق تلك الأفكار عن الحكومة الجيدة والتى حاول ملوك النهضة وأمراؤها تجسيدها، وكانت رسالته الصريحة هى أن الأوروبيين دمروا تلك الأشياء التى كانوا يسعون وراء تحقيقها. ورغم أن رؤيته للماضى هى بلا شك رؤية مثالية (وقد ألهمت هذه الرواية العمل الذى كتب فى القرن العشرين The Socialist Empire of The incas،[٤] فإنها استطاعت بقوة نفى شرعية الحكم الكولينالى والإسبانى– ولذلك فلا عجب أن يكون توباك أمارو الثانى قد قرأ كتاب جارسيلاسو Garcilaso: [٥] (Royal Commentaries Comentarios reales 1609). أما فى سياق الوقت الحاضر، يتقاطع التاريخ العرقى والسياسة، بمعنى أن الاكتشافات الجديدة حول البنى الاجتماعية والسياسية للإنكا تقدم سنداً جديداً للاعتقاد القائل بأنه ثقافة الآندين كانت تقدم سياسة أندينية بديلة[٦]. وهكذا فقد استخدمت حركة السياسة الهندية التى سوف نناقشها فى الفصل الثالث هذه الفكرة المقترحة بأن حكام الإنكا كانوا ينتخبون– وفى عام 1989 عقدت الحركة فى الوادى المقدس عند الانكيين اجتماعاً للهنود الذين يزعمون أنهم انحدروا من سلالة الجماعة الحاكمة الإنكية . وكان هذا التجمع جزءاً من حملتهم الدعائية الهندية فى مواجهة احتفالات 1992 مؤكدين بذلك أن عام 1492 لم يكن «لقاءً بين عالمين» كما كانت اللجان الرسمية للاحتفالات تزعم، وإنما كان عام 1492 عام غزو.

وإذا كانت الطوباوية تحمل هدفًا تاريخيا واسع المدى، فيجب أن ننتبه عند النظر إلى الطريقة التى يستخدم بها الماضى مصدراً لتخيل مستقبل بديل، إلا أن سكان الآنديز الفلاحين، الذين يعيدون إنتاجاً ويعدلون التقاليد التى نشير إليها، لم يكن لديهم

تلك الافكار الغربية النموذجية عن الزمن والتاريخ. وإذ إن أفكارهم متضمنة فى داخل حياتهم اليومية، وهذا هو المستوى الذى يجب أن ندرسه إذا أردنا تقدير كيف كانت مفاهيم الآندين عن العالم تُعاش وتُحرر إلى الأجيال اللاحقة. دعنا ننظر إلى طقوس القمر التى كان تمارسها قبائل اللايمى Laymi، وهى مجموعة سكانية تتحدث باللغة الآيمارية Aymara، وتقطن فى شمال منطقة بوتوسى Potosi فى هضاب بوليفيا العليا. ففى الضوء المنتشر لأول الفجر، قبل أن تعبر أول أشعة شمسية عبر الأفق، تقدم الأضحيات والقرابين إلى آلهة العالم السفلى، المنكاباشا Manqhapacha. بعد ذلك، «عندما تشرق الشمس، يذهب الناس بعيداً عن أماكن القرابين والعطايا ويحيون ويهنئون بعضهم البعض قائلين Samawina ura أى «اللحظة طيبة». وبعد أن يتركوا آلهة العالم السفلى، يقومون بسكب سائل كالخمر فى صحة أبينا الشمس(٧) .

إن العالم السفلى فى منظومة الزمان/ المكان الآندينية هو عصر ما قبل التحضر، عندما كانت المحاصيل تنمو والملابس تنسج نفسها بشكل عفوى، دون أى تدخل للإنسان. وهذا العالم الخفى النصف مضىء هو نفسه مكان الموتى، الغامضين، المتوحشين، الفوضويين وأيضا الخصوبة(٨). إن ظهور الشمس ليس فقط مناسبة للاحتفال بالتبدل المستمر للعالم بتعاقب الليل والنهار، ولكنها أيضاً مناسبة لتحديد مجىء عصر جديد فى سلسلة العصور التاريخية: العصر الذى ابتدأه الإنكا والذى أنتج حضارة استمرت طيلة الأربعة قرون ونصف مدة الحكم الكولينيالى والحكم الجمهورى النيوكولينيالى.

وبعد أن أشَرْنَا إلى أن الطقس هو عبارة عن عملية تتشكل فيها الحياة اليومية ويتأكد من خلالها التاريخ والكون المصغر، يجب أن نشير إلى أن المعانى فى ثقافة شفاهية مثل ثقافة الآندين كانت تُسجل وتنقل للآخرين دون كتابة. وهذا لا يعنى، كما توحى بعض الكتب عن الشفاهية ، إن الصوت أصبح الآداة المميزة لنقل المعلومات، ولكن يعنى ذلك أن عملية الترميز الصوتية انتشوت فى أشكال متنوعة من الأفعال وكذلك فى أماكن متعددة، تتضمن الطقس، المسرح، الموسيقى، الحج، الفنون، الروايات، وكل الوسائل التى من خلالها ينظر إلى الأرض نفسها باعتبارها منمطة بخطوط ومواقع هامة(٩) . وتضاف هذه التخطيطات إلى عدد هائل من «الخطوط»، «الكتابات»

المتوفرة «للقراء»، والتى من خلالها يتم حفظ «الأرشيف» الثقافى المحلى. وهذا هو سر الاعتقاد المعاصر بين قبائل اللايمى بأن الناس عرفت كيف تكتب قبل مجىء الاستعمار بفترة طويلة ولكن الإسبان جردوا الكتابة الهندية من أهليتها؛ وهذا أيضًا ما يفسر الرأى الموجود فى هيونكو Huanaco فى البيرو بأنه مع مجىء التعاليم المسيحية، أصبح البشر والأرض «بكم» [١٠] . ومع ذلك، حفظت المعرفة المحلية، بشكل مُتَحَفٍّ غالبًا أوشبه سرى، وتظل ثقافة الآندين واحدة من أهم التحديات الحاسمة لفكرة أن عملية التحديث، على الطريقة الأمريكية، هى قدر أمريكا اللاتينية .

لقد كان هناك صراعٌ على السيطرة الثقافية، توصل لنوع من التوازن النسبى لفترات طويلة. وسوف نتناول بعضًا من اللحظات الهامة والممارسات التى سوف توضح بشكل دال جداً ان ثقافة «هم» هى التى تُقَدِّمُ ثقافة «نا» وليس العكس. كيف يمكن ذلك، من الممكن التساؤل، إذا كان على ثقافة شفاهية أن تتنافس مع ثقافة تضمن فيها الكتابة الحفاظ على النظام، الوضوح، والمعلومات؟ وسوف يساعدنا أن نأخذ أولاً المثال الأكثر تطرفًا وهو: كيفية مواجهة الثقافة المحلية للثقافة الأخرى على الأرضية المختارة أى أرضية النصوص المكتوبة، باستخدام تقنيات الكتابة للمحافظة على نقل الأرشيف الثقافى الذى كان سابقًا وفى أغلبه غير مكتوب[١١] . ومن بين الجميع هناك مؤلفان حَاوَلا ذلك: فيليب جومان بومادى آيالا Felipe Guaman Poma de Ayala فى أواخر القرن السادس عشر، وخوسيه ماريا أرجيدس Jose Maria Arguedas، فى منتصف القرن العشرين. أن الكوشوا Quechua – مع الآيمارا Aymara، لغة الآندين الرئيسية، هى اللغة الأم لكليهما، ولكنهما يستخدمان الإسبانية لتقوية التقليد المحلى وتوسيع مداه. وحيث ينجحان، يكون ذلك راجعًا إلى عملية معقدة جداً من إعادة التفسير وإعادة الانتشار للنماذج الأوروبية فى ضوء النماذج الآندينية[١٢] . ولا يوجد وصف تاريخى أو فهم نظرى لمثل هذه العملية عبر- الثقافية. ويمكن التفكير بالتحولات المتضمنة باعتبارها ترجمات بشرط أن نتذكر أصل الكلمة (= نقل شىء من مكان، فى هذه الحالة الثقافية، إلى مكان آخر) وحقيقة أن الترجمة الجيدة سوف تغير اللغة/ الثقافة المستقبليه. ونفس هذه العملية متضمنة فى الأمثلة التى سنقدمها لاحقًا، باستثناء أن المسألة اللغوية، أى استقدام تأثيرات القواعد النحوية المختلفة جداً والدلالات اللفظية

اللغة الكوشوا Quechua إلى الإسبانية، تفسح المجال لآخر أوسع وهو كيف تتكون المعانى التى تصنع مجالاً ثقافياً بأكمله.

والمثال الذى يطرحه تريستان بلات Tristan Platt يوضح كيف تتم محاصرة الاحتفال المسيحى بجسد المسيح من قبل الطقوس المحلية والتى تعيد تفسير هذا الاحتفال، فى هذه الحالة يتحرك الكون المصغر الآندينى بأكمله للسيطرة على المعانى المسيحية. وكما يذكر بلات، فهناك نص مسيحى، وهناك الشعائر الطقسية التى تؤديها الجماهير، والتى تضبط وتحاط بممارسات طقسية محلية، وهى ما يمكن تسميته ملاحظات هامشية، آندينية، تجعل النص المسيحى مفهوماً بالنسبة للهنود(١٣) . ويأخذ بلات نموذجًا محدداً من احتفالات جسد المسيح فى منطقة ماشا Masha فى بوليفيا كحالة اختبار للدرجة التى أصبحت فيها ثقافة الآندين تاريخياً مسيحية. وتتجاور مع هذه العناصر المسيحية للاحتفالات التى تستغرق أسبوعين ونصف، والتى تنظم فى بداية الانتقال إلى موسم الصيف، الممارسات التى تمثل «تفسيراً» محلياً، يعتمد على تقليد الآندين الخاص باللاهوت الشمس، حيث تكون الشمس الإله المركزى فى العالم العلوى. والنتيجة هى تمثل الرب المسيحى للشمس والشيطان للآلهة الأرضية أو السفلية (Plate3). ولا تتوقف عملية فرض المفاهيم والممارسات الآندينية على المسيحية إلى هذا الحد، إنما تذهب إلى أبعد من ذلك، ونظراً لأن الشر فى الفكر الآندينى مفهوم نسبى، فإن التفسير الآندينى يجمع ما بين الآلهة العلوية والآلهة السفلية فى علاقة مثمرة، رافضاً بذلك الميول المانيكانية Manichean الثنائية فى الفكر المسيحى. وبهذا يمكن رؤية هذه العملية كواحدة من العمليات التى يتهدم فيها النص ويفصل من جديد وَفْقًا للملاحظات الهامشية الآندينية التى تتشابك نفسها مع رسم خطوط الزمن والزمكان من خلال الإسهاب الطقسى لدورة الفصول السنوية، والعمل والرغبة(١٤) .

وتنتج كل محلية عرقية تقويمها الخاص بها. وفى منطقة الآندين بأكملها، من الممكن تصور تكوين مكان متداخل الأعراق من خلال الطريقة التى «تنتشر بها هذه التقويمات المتشابكة للخارج، وتشق طريقها إلى مناطق أوسع وجماعات عرقية أكبر لتنسجهم جميعا فى بناء دينى واجتماعى واحد، لا نستطيع فى الوقت الحالى إدراك خطوطه العامة إلا قليلاً»(١٥) . ولكن جمال هذا المفهوم يحتاج إلى بعض المؤهلات.

ففكرة البناء الواحد، على المستوى التطبيقى، غير محتملة الحدوث ذهنيا، فهى تحمل علامات البحث - أو الرغبة - للترابط ولكن مثل هذا الترابط ينتمى إلى خيال كتابى وليس خيالاً شفاهيًا.

وضيق المساحة هنا لا يسمح لنا بوصف التنوع الضخم فى الحكايات الشفهية الآندينية: ومرة أخرى، مثال واحد سوف يعطى فكرة عن المجال ككل.

نحن نستخدم مصطلح الرواية بدلاً من الأسطورة لتجنب عملية تقطيب الأفكار داخل إما أسطورة أو تاريخ ، حيث إن معظم الروايات الآندينية ليست واحدة أو الأخرى بشكل تام. وهكذا ففى التعاقب الانكارى Inkarri، يُشار إلى سلسلة من العصور التاريخية، ولكن هذا لا يشكل رؤية تاريخية تامة للعالم. فكل الروايات المتعددة والمختلفة التى جمعت خلال العقود الأربعة الماضية تتمحور حول شخصية إنكارى In-karri الذى كان يسعى إلى التحضر، والذى دمره الإسبان، والذى عودته سوف تعتبر بداية عصر تاريخى جديد. وتوصف المعركة الثقافية فى أحد هذه الروايات كالتالى :

أبونا الشمس (أبو إنكارى) كان له ولد آخر اسمه إسبانيارى Espanarri، ولماذا يكون أخى قويًا جدًا؛ لماذا يستطيع فعل أى شىء ؟ سأل إسبانيارى نفسه. يجب أن أكون محترمًا ؛ لأننى شجاع جدًا، لأننى قوى جدًا، ولدى قضيب ضخم جدًا ليس لدى أخى ذى الأقدام الدموية؛ هذا ما قاله إسبانيارى، ابن الشمس. تكلم بكره شديد، لدرجة أن الجبال ارتعشت، وعندئذ، وهو يبحث عن أخيه، ترك بعض الكتابة. وعندما اصطدمت الكتابة بعينى إنكارى صاح غاضبًا: «أية حيوانات، أية طيور وسخت هذه الورقة البيضاء بأقدامها؟» هو قال ذلك.

... يقولون إن إنكارى ترك لأخيه عقدة من السلوك، هذه العقدة مصنوعة من الخيوط.

«لأى شخص وسخ تنتمى هذه المزق من الملابس، هذه الملابس القديمة؟» هذا ما قاله اسبانيارى(١٦) .

والكتابة فى عديد من هذه الروايات عنصر حاسم فى هزيمة إنكارى المبدئية، ولكن

هذه الحكاية تبرز الطريقة التى من خلالها تطور الزعم بأن الـ quipus، نظام الخيوط المتعقدة التى استخدمها الإنكيون، كان شكلاً من أشكال الكتابة التى حط الإسبانُ من شأنها وجردوها من الأهلية.

ويشار إلى التاريخ فى الدورة الإنكارية من خلال فكرة التسلسل الزمنى لثلاثة عصور: الرب الأب، الابن، والروح القدس. وقد اشتقت هذه الفكرة من التعاليم الألفية لـ جواكين دى فيورى Joaquin de Fiori (1142 - 1202) وكان نظام الاعتقاد هذا الأقوى فى التاريخ الأوروبى حتى ظهور الماركسية، ونقل هذا النظام إلى الآنديز عن طريق الإرساليات الفرانسيسكانية. وقد أدين فيورى Fiori بالهرطقة لنشره فكرة أن عصر الروح القدس القادم سوف يأتى بالخلاص للأرض، وفى وقت معلوم. وقد أصبحت هذه المرحلة الثالثة الچواكينية مستقبلا طوباويًا فى الآنديز، حيث ستنعكس بنى السلطة الموجودة التى أقامها الاستعمار الإسبانى. وهنا يعاد تفسير الفكرة المسيحية ليوم الحساب فى ضوء المفهوم الإنكارى الباشاكوتى Pachakuti، أى قلب الزمن والمكان رأسًا على عقب والداخل للخارج(١٧) . وفى كل الروايات سوف تجمع أجزاء جسد إنكارى مرة أخرى تحت الأرض (وكانت رأسه قد فصلت عن جسده وأخذت بعيداً إما إلى كوسكو، ليما وإما إسبانيا).

وهكذا ففكرة التغير التاريخى مرتبطة أيضًا مع فكرة أن العالم السفلى أو الداخلى مانكاباشا فى آيمار (Manqhapacha) وأوكوباشا فى كوشوا (Ukhupacha) سوف يبدلان أماكنهما مع العالم الحالى. ويصبح العالم السفلى، منطقة الفوضى والخصوبة، مصدر المستقبل، وهذا امتداد للاعتقاد بأن الموتى يعودون إلى الزمان والمكان الحاليين خلال فترة موسم النمو (نوفمبر- مارس)، ليساعدوا على نمو المحاصيل- ففى بعض المناطق، مثلاً، يُعتقد بأنهم يدفعون نباتات البطاطس خلال الأرض(١٨) .

ولذلك سيكون من الخطأ الافتراضى، كما يفترض هينريك أُربانو، Henrique Urbano، أن الثقافة الآنديتية احتاجت الطوباوية الغربية كى تبنى فكرة عن المستقبلية(١٩). كذلك لا يجب التفكير فى أن تكرارات الدورة أو التقويم السنوى تشغل نفس حيز

الزمان والمكان، ولكن يجب التفكير فيها على أنها تشكل حلزونًا. كذلك يبرز عامل الخط الأفقى أو التسلسلية التى ترجع إلى تتابع الأجيال البشرية مثلاً فى البذرة الصفراء الحلزونية، واسم هذه البذرة بلغة كوشواQuechuo، كوتى واينيتو، التى تعنى «الطفل الذى يتضاعف على نفسه»[٢٠] .

كذلك يتم التعبير عن أفكار التاريخ فى أشكال متنوعة من الأداء المسرحى مستوحى من كل من التقاليد المسرحية الإنكية والمسرحة الكامنة فى الطقوس والاحتفالات. أما الموضوع المهيمن لدى الاستعمار الإسبانى فكان يُعبر عنه باعتباره حدثًا زمنيًا لا تزال معانيه تعاش فى الوقت الحاضر. وكما أوضح ناثان واتشل Na-than Watchel، فإن المسرحيات الاستعمارية والموجودة أيضًا فى جواتيمالا والمكسيك، كانت تطور التفسير المحلى الذى يقاوم الرواية الأوروبية، وهو ما أشرنا إليه عند الحديث عن الدورة الإنكية. والشخصية الرئيسية فى هذه المسرحيات والتى تعود إلى القرن السادس عشر، هى شخصية أتاهولبا Atahuallpa، الزعيم الإنكى الذى قتله الإسبان فى كاجاماركا. وفى المسرحية التى تقدم كل عام فى أوروبا، بوليفيا، «ينقسم الممثلون إلى مجموعتين، هنود وإسبان، وبينهما مسافة نحو ٢٠ ياردة. وترتدى النوستاس Nustas، أميرة هندية تمثل الكورس، فساتين بيضاء مطرزة وإكليلاً ورقيًا مذهبًا. ويضعون نظارات شمسية كإضافة إلى عزة نفسهم...»[٢١] . وتنضم العلامات الدالة على المكانة الاجتماعية والدور مع العلامات القديمة، بحيث لا تكون المسرحية مسرحية أزياء غامضة ولكن إعادة تفاوض سنوية للأساسات التاريخية للمجتمع الحديث. والأحداث الرئيسية فى الحبكة هي موت الإنكا على يد بيزارو وظهور الملك الإسبانى فى النهاية ليعاقب بيزارو على قتله لملك شرعى. والحلقة النهائية المتخيلة ليست مجرد تحقيق أمنية ، وإنما تعكس استراتيجية قضائية محلية مستخدمة أيضًا من قبل جومان بوما Guaman Poma. وفى ذروة الحدث، عندما يستأذن آتاهولبا من شعبه، «يتمنى ابنه أن يموت معه ولكنَّ أباه يجعله يعده بأن يتراجع إلى فيلكبامبا مع أتباعه المخلصين وأن يرفض نير العبودية الإسبانية؛ وفى أحد الأيام سوف تطرد ذريتهم... العدو الملتحى»[٢٢]. وكانت فيلكبامبا آخر معقل للمقاومة فى عهد الإنكا؛ وقطعت رأس توباك آمارو الأول، آخر زعيم إنكى، فى كوسكو فى عام 1572 [٢٣] .

وتشير المسرحية أيضا إلى دور اللغة والكتابة فى عملية السيطرة: فعندما يتحدث بيزارو، هو يحرك شفتيه فقط، ولا يسمع شيئًا حتى يتحدث فليبيلو، المترجم الهندى. وفى أحد المشاهد، يتسلم الإنكيين خطابًا من الإسبان: وهذا الخطاب كان عبارة عن ورقة أذرة أثارت قلقاً وعدم فهم لدى الهنود.

وهناك العديد من الأماكن التى تعرض فيها مسرحيات الاستعمار، ومع ذلك ليس هناك تسجيل كامل لها. وتعتمد تفاصيل الحدث الدرامى على الخصائص الاجتماعية لكل مكان، خاصة على الهيمنة النسبية للهنود أو المخلطين Mestizos. ويصف فلورز Flores عرضًا مسرحيًا فى منطقة الشيكيان (آنكاشى، البيرو) حيث تؤكد الأغلبية المخلطة mestizo هيمنتها على الثقافة المحلية ورؤيتها التاريخية: حيث لا يوجد أى مشاعر عدائية تجاه النصر الإسبانى، بل وينتهى الاحتفال بمصارعة ثيران «وهى طريقة لتأكيد أن الثقافة الأصلية فى البيرو هى ثقافة إسبانية» ان المخلطين Meshzos الشيكانيين «لا يتخيلون البيرو بدون الإسبان»(٢٤).

وتنتقل الأغنية والرقصة والموسيقى الآندينية ما بين قطبى التعبير الهندى والمخلط Mestizo، اعتماداً على أماكن ومناسبات العرض. وليس هناك تقسيم واضح وبسيط، إذ إن البحث عن تعبير هندى نقى هو أمر رومانتيكى وغير تاريخى، بل ويترك الهنود محرومين ليس فقط من الأبعاد الخاصة بثقافتهم والتى دمرها الاستعمار ولكن أيضا من المواد والتقنيات الأوروبية التى عالجوها لتناسب استخدامهم ففى حالة الموسيقى الهندية مثلا، نجد أن كل الآلات الوترية «مستوردة»، ولكن هذا لا يعنى أن هذه الآلات لم تصبح محلية. وأحد الفروق الهامة على الجانب الهندى هو أن المؤلفات الموسيقية لا تعتبر عملاً فرديًا، ولكن نتاج إبداع جماعى. فى كل عام يحدد فلاحو الآيلوس ayllus أو الكومينيدادس Comunidades (وحدات عرقية تقليدية منحها الاسبان مكانة شرعية) اللحظات الهامة فى الدورة السنوية بالأغانى والرقص، وفى بعض الحالات تتكرر هذه الرقصات والأغانى من عام لآخر، وفى حالات أخرى يجب أن تؤلف مقطوعات موسيقية جديدة كل عام. ودراسة نموذج معين سوف يساعدنا على فهم بعض الخصائص الرئيسية للأغنية الآندينية .

فى بلدة طوكريوك Toqroyoq فى جنوب كوسكو Cusco، أنتج أعضاء المجتمع المحلى الكوميندادس Comunidades عروضًا تجمع ما بين الموسيقى، والأغنية، والرقص والمسرح. والغريب فى هذه العروض هو أنها تشير إلى التاريخ الحديث للبلدة وليس التقويم الشعائرى المسيحى، أو الدورة الزراعية المحلية، أو الاستعمار، رغم أن كل هذه الأشياء متضمنة فى العرض ولكن بشكل أقل مباشرة وقد تم بحث المادة التاريخية فى كل من الأرشيفات والذاكرة الشفاهية المحلية من قبل زعيم الجماعات الكومينيدادس، موضحًا بذلك رغبة وقدرة المجموعات الآندينية على التحرى والتعبير عن تاريخهم. والأحداث محل البحث هى تمرد الفلاحين فى طوكريوك فى عام 1921 بزعامة دومينجو وركا كروز Domingo Warka Croz. وكانت هذه إحدى الانتفاضات الفلاحية الشائعة فى البيرو فى العشرينيات من القرن العشرين، والتى حددت أزمة الهيمنة التقليدية لجماعة كبيرة من ملاك الأراضى والزيادة المفاجئة فى أعداد السكان الأصليين، فكانت حركة سياسية ثقافية اتخذت الثقافة الهندية نموذجًا للإصلاح أو الثورة. وتنظم العروض بحيث تعرض فى ساحة البلدة طوكريوك، فى التاسع والعشرين من يونيو من كل عام، وقد أعيد تسمية هذا اليوم بـ يوم دمينجو وركا. والمعنى المباشر لهذا الفعل يتضمن طلبًا بتغيير الاسم الرسمى للبلدة، وهو شيء تقاومه السلطات المعينة من قبل الدولة. كذلك ينطوى هذا الفعل على أبعاد تاريخية كبرى : ففى «مشهد دمينجو وركا» الأول، الذى تم تأليفه لعرض عام 1983، يجر ملاك الأراضى وركا من على ظهور خيولهم خارج البلدة ويقطعون رأسه. وكما يشير فلورز، فقد مزجت الذاكرة الشعبية تفاصيل إيواء توباك آمارو الثانى فى عام 1781 مع قطع رأس توباك آمارو الأول فى عام 1572 [٢٥]. ومن الجدير بالذكر فى هذا المجال أن أحد معتقدات حركة العشرينيات من هذا القرن هو تأسيس دولةآندينية.

وتحول هذه الأغانى الطبقات المختلفة للماضى الى تحريض لفعل مستقبلى ينتهى المشهد الأول بهذه الكلمات:

دومينحو وركا

كان رجلاً كشيطان (تتكرر مرتين)

محبًا لشعبه

واجه الموت

وهو محبٌ لشعبه

تخلى عن حياته

ألن

أفعل نفس الشيء...؟

ويصف المشهد الثاني، الذى قدم فى عام 1984، أسر وركا على يد ملاك الأرض المحليين، وينتهى المشهد بكلمات تستدعى تلك التى قالها آتاهولبا فى مسرحية الاستعمار السابق ذكرها:

دومينجو وركا

قال دائما (تتكرر مرتين)

هؤلاء الذين يأتون بعدى

انهضوا وتمردوا (تتكرر مرتين) [٢٦] .

ولا تستطيع حكاية مكتوبة لهذه العروض أن تثير نفس هذا التأثير المباشر الذى تحدثه الموسيقى والرقص. فعلى القارئ أن يتخيل القوة الانفعالية للمناسبة بأكملها، والتى لن يستطيع هذا الوصف المكتوب إلا إعطاء انطباعٍ عنها فقط. تدور الأحداث فى مساحة بلدة طوكريوك، ويشارك فيها ٣٢ راقصًا وحصانًا. وأسلوب الرقصة هو رقصة الحرب ما قبل الإسبانية، وهى طبقة أخرى تدخل فى النسيج الكثيف ذى الأبعاد الجمالية، الطقسية السياسية، والتاريخية التى تعطى صفة ملحمية لعملية الحراك الخاصة بالتقاليد الآندينية. وحقيقة أن هذه «المشاهد» قد قدمت فى عدد من الاحتفالات الفولكلورية الأخرى، بالإضافة إلى طوكريوك نفسها، يفسح المجال لطرح التساؤل حول كيفية وضع هذه المشاهد تاريخيا كأفعال اتصالية. إن عملية تحويل الثقافة الفلاحية إلى فولكلور ينطوى على درجة ما من إبعادها زمنيًا ومكانيًا عن مصدر نشأتها

واستقبالها (Plate 6). وقد بدأت الاحتفالات الفولكلورية تظهر فى البيرو فى العقد الثالث والرابع من هذا القرن: فمثلاً عيد انقلاب الفصول الإنكى الخاص بـ Inti Raymi أعيد الاحتفال به فى ماشو بيشو فى الأربعينيات من القرن العشرين، ثم انتقل مؤخراً إلى ساشاهومان Sacsahuaman فى كوسكو. هذا الانفصال عن التقويم الطقس السنوى ينطوى على مكسب وخسارة إذ إن فضاءات التمثيل الجديدة (الإقليمية، والعواصم الإقليمية وأحيانا العاصمة الوطنية) تستطيع تحدى النظام السياسى الوطنى وتصوراته عن الهوية الوطنية.

وهذا الانفصال نسبى بالنسبة للعروض الطوكروكية التى تجمع بشكل إبداعى بين الأشكال القديمة والأشكال الجديدة. ولكن هناك أنواع أخرى من الأغنية الآندينية التى انفصلت تماما عن التعاقبات الطقسية. ففى أحد الأطراف نجد الموسيقى المعروفة بـ تشيتشا Chicha التى تجمع بين أسلوب اللحن الآنديني والإيقاع الاستوائى تتخذ من آلة الجيتار الكهربائية آلة قائدة.

ولا تشير الأشعار إلى خبرة جمعية وإنما إلى حيوات فردية فى سياق التشتت المدينى حيث أصبح العالم الآندينى التقليدى مفككًا. ومن حيث سجل المبيعات، فقد أصبحت هذه الموسيقى من أكثر أنواع الموسيقى شعبية فى البيرو ولها جمهور مدينى كبير جداً. وقد تطورت الـ تشيتشا Chicha من شكل موسيقى ما قبل كولومبى يسمى واينو Wayno أو Waynu، ويصعب تحديد ما إذا كانت هذه الموسيقى تمثل عملية تحويل الأساليب العالمية إلى أساليب آندينية أو عملية تحويل الموسيقى الآندينية إلى موسيقى عالمية ، وكذلك ما إذا كانت شعشعة فقيرة للعناصر التى تمزجها أو على العكس من ذلك عملية عبور للحدود ومنبت لآفاق موسيقية جديدة(٢٧) .

ويمكن استخدام التصنيف الذى اقترحه خوسيه ماريا آرجيدس Jose Maria Arguedas لوضع خريطة مبدئية للمراحل المختلفة للشعر الآندينى– فباستثناء الظهور الحديث للمؤلفين الأفراد، كان الشعر الآندينى يتكون من مؤلفات مجهولة أو جمعية اتخذت شكل الأغنية. ويقترح أرجيدس Arguedas أنه فى خلال الفترة الاستعمارية وحتى القرن العشرين، كانت «العزلة الكونية» الاتجاه السائد والمميز للشعر المكتوب

بلغة الكوشوا Quechua: وكان هذا رد فعل للتدمير الجزئى الذى ألحقه الاستعمار الإسبانى بالعالم الآندينى[٢٨] . ولا يزال الكون التقليدى موجوداً من خلال كل الطرق التى استمرت بها الأرض، السماء، والعالم السفلى فى التواجد كمستودع لحفظ النظام الرمزى المحلى، برغم كل الحيل الإسبانية. وتأثير هذه العزلة فى هذا السياق هو العزلة (بعيداً عن الكومينيداد Comunidad أو الحبيب) داخل الطبيعة، وليس الانعزال عن الطبيعة، وما بدأ يحدث فى الشعر الكوشوى Quechua فى الأربعينيات من هذا القرن، والذى يتزامن مع التغلغل المتزايد للطرق والوسائل الأخرى الساعية لعملية التحديث فى الهضاب العليا وبداية عملية الهجرة الجماعية للمدن، ما بدأ يحدث هو التعبير عن عزلة فردية تامة، حيث تفسح وشائج الاتصال اللغوية، الثقافية والقرابة المجال لعملية التنويع، التشتت والتفكك. ولا يرى هذا التأثير فقط فى محتوى الأغانى ولكن - أيضًا - فى شكلها: فنظام العلامات الخاص بالتواصل التبادلى بين البشر والأرض، بين الحيوانات والنباتات- والذى أسماه ليفى شتراوس «منطق المتجسد»، ويعنى أن الخصائص المادية والدلالية تتزامن- هذا النظام يفسح المجال لعملية التحول إلى الفردانية فى المشاعر وانقطاع بين الشخص وبيئته[٢٩] . وتوضح الأبيات الأولى فى أغنية الواينو Wayno الشعبية هذا التحول:

فيكونا Vicuna من العشب المنحدر القاسى

لماذا أنت التى تبكين؟

هل أنت أنا حتى تبكى هكذا؟[٣٠] .

وتضرع فيكونا الذى تبدأ به الأغنية يندرج تحت أسلوب «العزلة الكونية»، حيث يكون الحيوان والإنسان مترادفين بشكل تبادلى. ولكن السطرين التاليين من الأغنية يرفضان بوضوح هذه الدلالات اللفظية ويدخلان بنا إلى نظام العزلة الفردية.

وخوسية ماريا أرجيداس كان أحد مجموعة صغيرة متنامية من الشعراء الذين يكتبون باللغة الكوشوية Quechua. ونظرا لأن أعمال آرجيداس هى بالفعل أعمال «أصلية» وليست أعمالاً «تدعى المحلية»، فسوف نناقشها فى هذا الفصل بدلاً من الفصل المخصص للثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة، حيث ستتم الإشارة إلى روايات

آرجيداس. وأحد الخصائص المهمة لشعره هو رفضه لكل من عدم حركية العزلة الكونية والتأثير المشتت للعزلة الفردية. وبدلاً من ذلك، فهو يحرك الكون الآنديني كعالم بديل وقائم بذاته، حيث تستطيع إبداعيته التي يضرب بها المثل توجيه القدرة التحويلية لتكنولوجيا القرن العشرين نحو صنع حضارة جديدة، وهو المشروع الذي فشلت حكومات وطنية عديدة في القرنين التاسع عشر والعشرين في تحقيقه.

ومن المحتمل أن تكون أقوى قصائد آرجيداس هي «صلاة الى خالقنا والأب توباك آمارو»، التي تغزل معًا في نسيج ملحمي كثيف المعاني الأسطورية للأشياء التالية: آماروا باعتباره حية مرتبطة بالقدرات التوليدية للعالم السفلي؛ النضال التاريخي للتوباك آمارو الثاني من أجل دولة آندينية ، غزو الهنود للمدن الساحلية في البيرو في القرن العشرين ، مراكز الثقافة الغربية، والصور الخيالية للثورة الاجتماعية. وفي قصيدة أخرى، «قصيدة الى الكهرمان الأسود»، لا تُهجر الآلهة الآندينية التقليدية ومفاهيم الزمن والمكان، بل يتم تحويلها إلى حقبة جديدة حيث تستبدل كل الآلهة الخالقة بإبداعية الإنسان التي تسيطر على التكنولوچيا: «الرب الأب، الرب الابن، الرب الروح القدس، أرباب الجبل، الرب انكاري: صدري يحترق. أنت أنا، أنا أنت، في القدرة اللا نهائية لهذا الكهرمان الأسود؛ الكهرمان الأسود العظيم للعالم العلوي»[٣١] . وبالضبط كما أن توباك آمارو نقل آلهة العالم السفلي من مكانها إلى مكان الفعل التاريخي الثوري، فقد حل الكهرمان الأسود مكان آلهة العالم العلوي، ليعطي بذلك محتوى جديداً للفكرة الاندينية التقليدية، فكرة الروح القدس التي من خلالها، وَفْقًا للآيمي Laymi، «سيكون لكل شخص أجنحة... ولن يكون هناك مزيد من الطائرات»[٣٢]. ولم يطور أحداً إمكانيات الشعر الكوشوي لأبعد مما وصل إليه آرجيداس، خاصة قدرة هذا الشعر على الإبداع دون التخلي عن التقليد. وأحد المزاعم الأساسية لكتابته هو أن الحضارة الآندينية تستطيع فعل نفسى الشيء .

وتكشف الموسيقى الآندينية عن مجموعة من الملامح التقليدية وملامح الابتكار. وهذا التنوع الهائل في موسيقى الآنديز لا ينعكس في الأنواع الموجودة في المراكز الأوروبية. فمثلاً، الوانكاس WanKas القديمة أو الهراويس harauis التي تغني في المناسبات الطقسية المهمة وتغنيها نساء يرفعن أيديهن أو تنانيرهن فوق أفواههن

ويحاولن الوصول إلى أعلى درجة صوتية ممكنة، هذا الغناء ليس له علاقة تقريبًا بالنغمية الغربية.

وترتبط آلات النفخ، مثل القوينا quena أو الناى الآنديني، والزامبونا Zampona أو المضمار، التي عادة ما تستخدم بمفردها أو بمصاحبة الطبلة، ترتبط هذه الآلات بأساليب الموسيقى المحلية وليس الأساليب المخلطة Mestizo . أما الآلات الوترية، التي قدمت كلها من خلال التأثير الأوروبي، فهي مستخدمة أكثر من قبل المخلطين Mesti-zos. ولكن، ومن الممكن تخيل ذلك، هناك استثناءات، كما في حالة استخدام الهنود للبوق أو الشارنجو Charango (وهي آلة صغيرة على شكل جيتار، تصنع أحيانا من قشور حيوان المدّرع). وثراء الاندماجات والتحولات للعناصر غير الآندينية تتضمن رقصات المقص الموجودة في أياكوشو وهاونكاڤليكا (البيرو) المستوحاة من موتيفات إسبانية من القرون الوسطى، أو الاستخدام الشائع للساكسفون في وادي مانتارو (البيرو) والذي كان يقدم من خلال خبرة المجندين الإلزاميين في الفرق العسكرية.

وقد أنتجت العشرون سنة الأخيرة، عن طريق التسجيل ووسائل الاتصال الجديدة التي جاءت مع الحركة والتنقل، أنتجت زيادة في عملية التحول إلى الشعبية والنمذجة للتوائم مع النغمية الغربية وعملية التحول الى العالمية (مثلا، El Condor Pasa التي سجلها سيمون Simon وجارفنكل Garfankel). ومع ذلك، تظل الموسيقى في الهضاب العليا الجنوبية في البيرو وعلى طول المنطقة السهلية في بوليفيا، مطمورة داخل دورة الفصول السنوية وطقوسها ولوازمها الرمزية: فالموضوعات والآلات مرتبطة بشكل قوي بلحظات معينة في السنة، وهي بهذا المعنى غير قابلة للنقل.

وترتبط آلات النفخ بالموسم المطير، العالم السفلي والموتى، بينما تنتمي الآلات الوترية الى موسم الجفاف. وتمتد معاني التقسيم الى أن الماء يكون عكس الريح: فالماء متعلق بالطاقة المتحررة من الجسد المرتبطة بالموت، وهو شكل من الطاقة متماثل مع العمل الجماعي على الأرض التي تسيطر على الموسم الرطب، بينما تميز الريح الفصل الجاف وتتجاوب مع العملية المتفردة لعملية الاستيلاء الخاص[٣٢]. وما ذكر سابقًا ما هو إلا قلة من الارتباطات المتعددة بين الموسيقى والحياة اليومية. وتستخدم

الموسيقى لتحديد صفات معينة للوقت بطرق ما ولا تزال هذه الطرق تحتاج إلى البحث. وتعتبر الموسيقى - أيضًا- امتدادًا لقوى كونية معينة، كما فى حالة تقديم الآلات الموسيقية كعطايا سنويًا بجانب نهر أو شلال، حتى يستطيع الماء أن يقدم ألحانًا جديدة. وهذه أماكن ذات خطورة، نظرًا لأن السيرانه الـ Sirenas الذين يرأسونها من الممكن أن يجعلوا شخصا ما مجنونًا. وSirena تعنى كائنًا إسطوريًا وكما الحال غالبا فى المعتقدات الأندينية، فإن استخدام مصطلح أوروبى «مقبول» (غالبا مسيحى) نفع بشكل استراتيجى فى حماية الممارسات المحلية من الاضطهاد[٣٤].

ومن الناحية الأخرى، فإن محاولات فرض المفاهيم المسيحية على المفاهيم المحلية بواسطة الأوامر الدينية فى القرن السادس عشر مثل بناء الكنائس على المزارات المقدسة المحلية، كان الهدف منها تسهيل عملية التنصير. ومن الممكن أخذ الاحتفالات الآندينية الكبرى ورحلات الحج كحالات اختبار للمدى الذى وصلت اليه عملية التنصير. فهذه الاحتفالات والمناسبات هى أهم الأحداث الاجتماعية والسياسية على المستوى الإقليمى . وتتناقض هذه الاحتفالات مع الاحتفالات الأقل أهمية التى تعقد سنويًا بمناسبة الاستقلال الوطنى ، ولقد كان هناك مناقشة مهمة حول مدى تأثير الازدراء الكارنيڤالى للسلطة الاستعمارية الإسبانية فى احتفالات مثل الاحتفال الشهير فيرجن دل كارمن بوكارتامبو (عذراء قديسة) ، البيرو، فى المقاومة السياسية، أو ما إذا كانت لعملية العكس المؤقت لأبنية السلطة تأثير تعويضى.

والسؤال معقد وللتوصل إلى إجابة مرضية يجب النظر إلى مجموعتين من المشاكل الأولى تتعلق بمفاهيم الآندين عن التاريخ. فإذا كان صحيحًا، كما أشارت أوليڤيا هارس Olivia Harris أن تتابع العصور الماضية يعود سنويًا فى صورة تعاقب الفصول الطقسى، وإذا أصبحت هذه الحركة الدائرية حركة حلزونية صاعدة نحو المستقبل، إذا كان ذلك صحيحًا فإن التبدلات أو الانقلاب واستعادة بنى السلطة لا تشير بالضرورة إلى رؤية ثابتة أو غير متغيرة[٣٥] . والمنطقة الإشكالية الثانية تتعلق بالعلاقات المتبادلة للثقافتين الآندينية وغير الآندينية. دعنا ننظر إلى بعض الطرق التى تقدم لنا من خلالها الاحتفالات ورحلات الحج سياقًا للمناقشة، قبل الانتقال نهائيًا إلى مسألة الوعى الطبقى والوعى العرقى .

ويجب فهم التمازج بين التقاليد الآندينية والتقاليد الثقافية المسيحية باعتباره، من ناحية، ناشئًا عن «الرغبة فى فهم الغزو الأوروبى ونتائجه». ولكن، من الضرورى أن نتذكر، فى نفس الوقت، أن هذه التمازجات لا تتضمن بالضرورة معنى واحداً: فالعلامات سوف «تقرأ بشكل مختلف وفقا لعالم المتلقى الثقافى»[٣٦] . وهكذا عندما نضع هذه النقطة فى الاعتبار، سنرى أن شخصيات الشيطان الشهيرة الخاصة باحتفال الأوروورو فى بوليفيا يمكن اعتبارها تمازجًا سوف يختلف تفسيره حسب وضع الرائى (سواء كانت شخصيات العالم السفلى المحلية مرتبطة بالتعدين أو بالتمثلات المسيحية للشر). وهناك أيضًا عامل حيوي آخر هو التنافس على السيطرة على «العاصمة الرمزية»، أى امتلاك والتحكم فى علامات الشرعية الثقافية. ويلاحظ هذا بشكل خاص فى أكبر رحلات الحج الآندينية وهى رحلة كولار ريتى C,ollor Riti، فى جنوب كوسكو، التى تتميز بوجود تمثيلات عرقية عديدة (تشمل كل من قبائل الغابة وجماعات الهضاب العليا) وأيضا مشاركة فئات مختلفة (مدنيين، ريفيين، مخلطين Mstizo وهنود). وهناك – أيضًا – التنافس المتزايد بين السلطات المسيحية والسلطات الهندية التقليدية على السيطرة على الأفعال الطقسية الرئيسية وعلى تنظيم المشاركين.

وأحد المظاهر الممتعة فى رحلة C,ollor Riti هى ألعاب الفلوس، حيث تقدم القرابين فى شكل أوراق مالية مصنوعة للعب أو رأس مال فى شكل سيارات لورى مصغرة من النوع المخصص للعب، وهدف هذه اللعبة هو الدعوة لزيادة القيمة. والتمازج هنا بين الطقوس الزراعية الخاصة بنمو المحاصيل وبين الفكرة الرأسمالية الخاصة بالقيمة والنمو. هل يعد هذا مثالاً لقدرة الآندين على التجاوب الإبداعى، كما فى عبارة بلات Platt، مع المفاهيم الغربية الحديثة؟ إن المعجم الذى يستخدمه المرء سوف بلا شك يؤثر بشكل حاسم على الطريقة التى يتعامل بها مع الظاهرة. ودعنا نوسع مجال المناقشة هنا لنتحدث عن تأثير عملية التحديث على منطقة الآنديز.

لقد أدت البحوث الأخيرة عن عمال المناجم البوليفيين إلى أن يعتقد ويبر Weber أن الوعى العرقى قد «أزيح بعيدا بسبب التوسع فى السوق»[٣٧] . ويتساءل بلات عما إذا كانت عملية التماثل بين عالم المناجم وبين تيو Tio (شخصية شيطانية تنتمى للعالم السفلى تقدم لهم الشُعْلات llamas كأضحيات من أجل الحماية) أحد عمليات

الامتلاك السحرى أو إذا ما كانت دليلاً على التماسك الطبقى، ويقترح بلات أنه يمكن تفسير رقصات الأورورو بأى من الطريقتين؛ فهناك «استمرارية تغييرية»، بين التمثيلات الجمعية للفلاحين وبين تمثيلات عمال المناجم الذين يتحولون إلى طبقة البروليتاريا[٣٨]. وبذلك يصبح رأى مايكل توسيج Michael Taussig بأن الشيطان يمثل رفض الفلاح للإنتاج الرأسمالى، خاصة تأثيره على السلع السحرية، يصبح ذلك رأيًا مُضَلِّلاً فى حالة الآندين لأكثر من سبب.

فالشيطان بالنسبة للفلاحين الآندين، فى المقام الأول، هو شىء مركب وليس فقط شخصية شريرة، ولا يمكن تقليصه إلى فكرة المسيحية عن الشر.

وبمعنى أوسع، يتم تمثل الإنتاج الرأسمالى لأغراض تفسيرية خاصة بمفاهيم الطاقة والقدرة المحيطة بالإنتاج الزراعى. ونتيجة لذلك، فإن الموقف الآنديني من السلع السحرية هو إعادة تفسيرها باعتبارها شكل من أشكال التضحية التى لا تعتبر فعل «مقاومة» ولكن اعتراف وكشف «للسحر»، الرأسمالى، بمعنى آخر، اعتراف وكشف لا عقلانية الرأسمالية التى تضحى بالبشر من أجل الإنتاج للربح[٣٩]. ويجب أن يحاط العمل- خاصة أعمال التعدين ؛ لأنها تمثل اعتداءً على أرواح الجبل- بأفعال طقسية من أجل السيطرة على العملية الإنتاجية من خلال أبعادها التضحوية. وبهذا المعنى، تتمازج الطقوس الآنديينة مع الوعى الطبقى ، الذى يمثل نوعًا آخر من الاستيلاء على السلطة .

وفى ضوء كل ما سبق، علينا أن نجد طرقًا لتحليل كيف تتضمن العمليات عبر - الثقافية فى أمريكا اللاتينية مناسبات ذات معانٍ متجاورة ولكن مختلفة وهذا سوف يسمح، مثلاً، بأن توضع المذابح المسيحية فى المزارات المقدسة القديمة «ليس "كفرض"، رغم تعطش المسيحيين لذلك، ولكن كنوع من التعايش والتواجد معًا لأشكال دينية متطابقة والتى لا تمحو واحدة الأخرى».[٤٠] .

ومن الممكن أن تكون هذه القدرة على المعالجة الابتكارية لمجموعات متجاورة وغير متجانسة - فى نفس الوقت - من العلامات شيئًا اعتاد الناس على فعله فى دولة آندينية متعددة الأعراق فى فترة ما قبل التواجد الإسبانى. وبالتأكيد، إنها ديناميكية

الثقافة الحديثة التى تسعى إلى التجانس التى تجعل من الصعب فهم التطابق أو الازدواج ، حسب أين يضع المرء نفسه عند تفسير إستراتيجيات الشعب المستعمر.

رحلة إلى المتحف

وإذا ما انتقلنا جغرافيًا إلى المكسيك، فسوف تتغير أيضًا الموضوعات المتعلقة بالتعددية الثقافية. وتغييراً فى استخدام كلمة «فولكلور» يساعدنا فى عمل مجس مَبْدَئى لهذه الاختلافات. وذلك لأن الدولة المكسيكية استخدمت التقاليد الثقافية الفلاحية كعلامات للهوية الوطنية منذ العشرينيات من هذا القرن، فكلمة الفولكلور هنا محملة بمدلولات إيجابية للوحدة الوطنية، وتعطى هذه الكلمة إيحاءً بتقدير إيجابى لعملية نزعها من السياق التى تتضمنه. وهذه الرؤية للفولكلور باعتباره تراثًا وطنيًا هى الرؤية السائدة فى معظم دول أمريكا اللاتينية. وفى نفس الوقت، فإن عملية التثاقف فى المكسيك كانت أكثر اكتمالاً، كما يتضح ذلك فى كل من البقاء المتفرق للغات المحلية وفى إدخال المعتقدات الدينية والممارسات المحلية ضمن الرمزية والتصوير الأيقُونى الكاثوليكى. فتاريخيًا، كان الدين هو المنطقة التى تتحرك نحوها عملية التثاقف، وهذه نقطة سوف نتناولها الآن. أولاً، سوف ندرس عملية إنتاج واستهلاك المنتجات الثقافية الفلاحية كطريقة لتتبع بعض الملامح الرئيسية لعملية المواجهة ما بين الثقافات الحديثة المدينية وبين الثقافات الريفية التقليدية فى المكسيك. ويستبعد إطارنا المرجعى عن قصد جنوب المكسيك وجواتيمالا، وهى مناطق تتواجد فيها الثقافة المحلية بشكل قوى جداً، وسوف نركز بدلاً من ذلك على الأماكن ذات الحدود الثقافية الفضفاضة. وبهذه الطريقة سوف يصبح من الممكن اختبار الى أى مدى لا تزال الفروق ما بين الثقافة الرأسمالية والثقافة ما قبل الرأسمالية قائمة.

أفضل دراسة عن الاشغال اليدوية وسياقات إنتاجها واستهلاكها المتنوعة فى المكسيك هى الدراسة التى قام بها نستور جارسيا كانكليتى Nestor Garcia Canclini فى كتابه

(Popular Cultures under Las Culturas Popukirees en el Capitalismo Capitalism 1982)[٤١] . وإليك عـرضـًا لأفكاره الرئيسـة. فـى السـيـاق الحـالى، يسـبب اسـتـهـلاك المدنيين والسياح لهذه المنتجات الثقافية زيادة فى أن تبتعد هذه المنتجات عن سياقها الأصلى وأن يعاد النظر فى مدلولاتها أثناء رحلتها إلى المتحف أو المحلات. بمعنى أوسع، تستبدل استخدامات هذه المنتجات سواء على الأرض، فى المنزل أو فى الطقوس، بتقدير جمالى شديد، وهذه عملية تؤثر بدورها على شكل هذه المنتجات وعلى المواد التى تستخدم فى صنعها. وأمثلة متطرفة لذلك هى عملية التصغير التافهة لـ«فن المطار» أو عندما يصبح الحرفيون فنانين فيدخلون بذلك دوائر مختلفة تمامًا للإنتاج والاستهلاك .

وتاريخيا، فقد تلقت الرحلة الى المتحف أول دفعة لها عندما افتتح الرئيس أوبرجون Obregon، عشية الذكرى المئوية للاستقلال (1921)، معرضًا للمشغولات اليدوية، والتى كانت تسمى فى تلك الأيام، الفن الشعبى، أو الصناعات النموذجية[٤٢] . وفى عام 1938، افتتح المتحف الإقليمى للفنون والصناعات الشعبية فى باتزكوارو -Patz cuaro ، حيث وافق أول مؤتمر للسكان الأصليين، بعد عامين من افتتاح المتحف، على قرار يدعو الى «حماية الفنون الشعبية الخاصة بالسكان الأصليين عن طريق المنظمات الوطنية». وقد تضاعفت أعداد المنظمات الرسمية خلال أعوام لتصل إلى الذروة فى فترة السبعينيات بإنشاء آل فون أرت FONART (المؤسسة الوطنية لتطوير المشغولات اليدوية) التى تدير المحلات، وتنظم عمليات التصدير والمعارض الأولية، وكانت هذه المؤسسة فى مقدمة المؤسسات التى شاركت فى عملية تحويل الفولكلور اللاتينى الأمريكى إلى العالمية. وتفيد عملية تطوير انتاج المشغولات اليدوية كلا من الفلاحين والدولة: فيستطيع الفلاحون الآن «إطعام عائلاتكم والحفاظ على وحدتها فى القرية التى طالما شعروا بإنهم جزء منها»، وبالنسبة للدولة، «فالمشغولات اليدوية أصبحت مصدر دخل وإيديولوچيا لتحديد هجرة الفلاحين، تلك التى تشكل غزوًا للمدن من قبل قوة عمل لا تستطيع الصناعة استيعابها والتى تزيد من حدة المشاكل الخاصة بالسكن، والصحة والتعليم[٤٣] .

ومن المهم أن نتذكر أنه فى خلال فترة تتراوح ما بين 25 إلى 30 سنة، أصبحت أغلبية السكان فى أمريكا اللاتينية مدينية- فعلى سبيل المثال، كانت نسبة هؤلاء السكان الذين أصبحوا مدينين فى البرازيل تبلغ 70٪- وأنه فى الوقت الذى انتقلت جموع غفيرة من السكان الريفيين إلى المدن، كان هناك مد عكسى للتأثيرات المدينية داخل الريف، أهم هذه التأثيرات كان انتشار حركة العمل فى العقود الأولى وتغلغل وسائل الاتصال الجماهيرية مؤخراً. ولذلك سيكون الأمر مُضَلِّلاً أن نتصور الثقافات المدينية والريفية فى حالة نقية، وكذلك الأمر اذا ما نسبنا أهمية عظمى كما يفعل بعض علماء الأنثروبولوجيا، إلى تلك المجموعات التى ليست على اتصال قوى بالمدن أو التى ليست مزدوجة الثقافة[٤٤] . وكما يوضح جارسيا كانكلينى، فإن الأصالة والحداثة قد ارتبطا من خلال اعتمادهما على احتياجات متبادلة: الفلاحون يستهلكون المنتجات الصناعية، وهناك طلب على المشغولات الحرفية فى المدن. وسنجد أن المنزل الريفى يحتوى على منتجات صناعية مثل الملابس، أفران الغاز، وقدور طبخ مصنوعة من الأليمنيوم، وكذلك يحتوى على أشياء محلية يدوية الصنع مثل الفخار وبعض الملابس المنسوجة يدويًا وتلك الأشياء يدوية الصنع هى ما يساعد على الحفاظ على الذاكرة الجمعية المحلية، وهى شىء لم تستطع المنتجات المصنعة بالجملة على نقله. وهذا الموقف ليس «انتقاليا» بين النماذج المثالية للثقافات المدينية والريفية، وإنما نمط ثقافى مستقر فى معظم الأنحاء الريفية فى أمريكا اللاتينية. ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة أن المنزل الريفى يجمع بين «أفضل الأشياء لكلا العالمين»، إذ إن غالبًا ما أحدث تغلغل البضائع الاستهلاكية فى المناطق الريفية أزمة وبذلك نشأت احتياجات جديدة للمنتجات المصنعة مما أدى إلى إجبار المنزل الريفى الى التفكير فى موضوع الإنتاج وبالتالى العمل بجد ولساعات طويلة، وبالتالى أصبح من الصعب على العائلة الريفية أن تستمر فى المشاركة فى الممارسات السحرية الدينية التقليدية. ومع ذلك، يعتمد مستقبل المشغولات اليدوية، بشكل واضح، على قرار المنتجين أنفسهم، الى أى مدى يجب الحفاظ على الأشكال والتقنيات والخامات التقليدية أو تنويعها، ذلك لأن معيشة هؤلاء المنتجين فى خطر.

وقد بدأ الحرفيون الفنيون فى أوكومبشو Ocumicho، ميشوكان Michoacan فى أواخر الستينيات فى إنتاج خزف مرسوم عليه شخصيات شيطانية؛ فالشياطين «تميل إلى الارتباط بعناصر العالم الحديث والتى لا توجد فى القرية: الشرطة، الدراجات البخارية، الطائرات. وأضخم خزف رأيته فى أوكوميشو Ocumicho كان عبارة عن أوتوبيس يبلغ طوله 60 سنتيمترًا، وممتلئًا بشياطين سعيدة تطل خارج النوافذ، وعلى مقدمة الأوتوبيس كتبت الكلمات التالية: «أوكوميشو، المكسيك، لاردو». والمدينتان الأخيرتان هما المدينتان اللتان يتوجه إليهما المهاجرون للعمل»[٤٥] . ويعتقد جارسيا كانكلينى أن الشياطين تؤمّن طريقة للتحكم فى الآثار المدمرة لعملية التحديث، وذلك بوضعها فى داخل مستودع الرموز التقليدى. وعندما سأل كالكلينى أحد هؤلاء الفنانين الحرفيين لماذا كانت شياطين مختلفة تتدافع وتتزاحم ليروا أنفسهم فى مرآة، فى أحد أعماله الخزفية ؟ كانت الإجابة كالتالى: «المرآة مظهر خارجى. عندما تنظر إلى نفسك، أنت هناك. عندما تأخذ المرآة بعيدًا فأنت لم تعد هناك»[٤٦] . وقد يستدعى ذلك اقتراحًا آخر وهو أن الشياطين أمام المرآة عبارة عن طريقة للتعامل مع الشك الخاص بالهوية الاجتماعية الذى نتج عندما أزالت عملية التحديث استقرار المجتمعات الثابتة. ومن الممكن أن يتصل ذلك بعملية أخرى وصفها الشاعر المكسيكى أوكتافيوباث فى ديوانه تيه العزلة El Laberinto de La Soledad (The Labyrinth of Solitude,1950) حيث نجد المهاجرين المكسيكيين المهمشين فى الولايات المتحدة لا يملكون شيئًا تحت تصرفهم سوى سلسلة من الأقنعة يبنون من خلالها هوية. ويعتبر باث هذه التجربة المكسيكية عن نقص هوية ضرورية تمثيلاً رمزيًا لكل البشر.

وتحذف رؤية باث التأثير الرئيسى للانتقال فى الثقافة الفلاحية الريفية، ويتبنى بدلاً من ذلك أسلوب العمومية المجردة من السياق، ولقد كان ذلك الأسلوب شائعًا بين المثقفين المكسيكيين حتى عهد قريب.

والسياق الأوسع لهذه التغيرات هو التحول من المعانى الدينية إلى موقف علمانى وجمالى من جانب المنتجين والمستهلكين. وقد حدث تغيير مشابه فى الفن الأوروبى مع التحول من أعمال العصور الوسطى إلى أعمال عصر النهضة. وفى مقال عن النحات الكبير خواكين لوبز أنتاى Joaquin Lopez Antay، من أياكوشو Ayacucho، البيرو،

يذكر خوسيه ماريا آرجيداس تأثير التغيرات التى يطلبها الزبائن على عمل هذا النحات[٤٧] . لوبز أنتاى كان صانع مذابح Retablos، وهو نوع من المذبح الذى يمكن حمله ويتكون من إطار خشبى ذى أبواب تفتح لتكشف عن منظرين وشخصيات مصنوعة من الجص. بشكل تقليدى، يبين المنظر العلوى حيوانات مع حماتها من القساوسة، أما المنظر السفلى فله طابع أكثر دينوية، ويصور مناسبات احتفالية طقسية محلية مثل عملية وسم الحيوانات ومعاملة الحيوانات، التى تشمل - أيضًا - الحيوانات غير الأليفة، وتظهر بعدًا سحريًا أو منظمًا محليًا للكون. وكان زبائن أنتاى التقليديين من ملاك الأراضى الذين يحتاجون هذه المذابح Retablos للاستخدام الطقسى ولكن عندما انتبه الرسامون المحليون، وجامعو المشغولات الشعبية من ليما، والسياح إلى أعمال هذا النحات، طلبوا منه موضوعات مختلفة، وبالتالى، بدأ أنتاى تقديم مناظر متنوعة فى مذابحه، ولم يعد يقيد نفسه بالمنظر التقليدى نفسه، وبعد ذلك استبدل المنظر العلوى الدينى بمنظر يصور العادات الدنيوية. ويحتفى آرجيداس بقدرة أنتاى على التواؤم الابتكارى دون التخلى عن ثراء التقليد أو تبنى المصطلحات الحديثة، وبذلك حقق استقلاله الفنى. فمع تحول العمل من المجال الطقسى أو الشعائرى إلى المجال الفنى، تتواءم المصطلحات مع هذا التحول. وقد حصل أنتاى على الجائزة الوطنية البيروانية للفن فى عام 1975. وفى الثمانينيات، بدأت retablos مذابح منطقة أياشو تصور مناظر متعلقة بحرب العصابات القائمة بين Sendero Luminoso الطريق المضىء وبين الجيش.

ويتتبع ميركو لاور Mirko Lauer العناصر التى احتشدت لتصنع من ال Retablo المذبح شيئًا: فالمذبح الكاثوليكى المحمول كان فى الأصل ضرورة عسكرية، تسمح بتقاطع ما بين المذهب الروحى الهندى أو الوثنية ، حيث يصبح الشىءُ نفسه «حضورًا فعالاُ»، هذا من جهة، وبين التمثيلات الرمزية للكاثوليكية الأرثوذكسية من جهة أخرى. ونتيجة لهذه المرونة، يصبح ال Retablo المذبح الشكل الفنى الأكثر تناسبًا مع الكانفاة المؤطرة، «التمثيل المجرد والعام للفضاء»[٤٨] . ومع ذلك، ليس من الضرورى أن تصبح الكانفاة المؤطرة هى قدر الفنانين الحرفيين، وليست بالضرورة الخيار الوحيد المتاح أمام المنتج : فالفن فى البيرو لا يزال «تعبيرًا مقصورًا على تطلعات الطبقة البرجوازية

فى العاصمة»(49). وتشبه التفاعلات والتحولات المعقدة بين المشغولات اليدوية والفن تلك التفاعلات والتحولات المعقدة ما بين الحكايات الشفهية والكتاب، وهذا هو أحد الموضوعات الرئيسية التى سنتناولها فى الفصل الرابع.

ويمكن الآن تقديم بعض الملاحظات حول المصطلحات الفنية والترجمة. وتنشأ مشكلة المصطلحات من حقيقة أن «الفن الشعبى» والفن الفولكلورى يفترضان أن هناك اندماجًا ما بين العوالم المختلفة وهو ما يعد تفكيرًا رغبويًا. الفنانون الحرفيون فى إسبانيا الآن ليس لديهم مثل هذه المزاعم والادعاءات وأصبح مصطلح Artesania مصطلحًا مفضلاً. ولكن لا يوجد فى اللغة الانجليزية ترجمة مرضية ؛ لأن مصطلح «مشغولات يدوية» لا تحمل إلا قليلاً من معنى الإنتاج الجماعى أو الرمزية المحلية. وأحيانا يسهم الإسهاب - مثل «أشياء محمولة ثلاثية البعد»، رغم عدم لياقته - فى وصف المنتجات الجمالية التى لا تتماشى مع تصنيفات الفن الغربى(50) .

الكاثوليكية الشعبية

لا يجب اعتبار التمييزات ما بين المحلى والهيسبانيك Hispanic والتشكيلات ما قبل الرأسمالية والرأسمالية تمييزات متزامنة. فالكاثوليكية الشعبية فى أمريكا اللاتينية الريفية تميل إلى أن تكون تجميع لعناصر محلية ما قبل كولومبية، والكاثوليكية الإسبانية الشعبية التى تنتمى للقرن السادس عشر، وتعاليم الكنيسة الرسمية. والتوازن النسبى ما بين العناصر المحلية والعناصر الإسبانية الذى تحقق فى فترة الاستعمار استمر فى توليد ذاته بشكل مستقر نسبيًا حتى الثلاثين عامًا الماضية، والتى تقلص أثناءها انعزال المجتمعات الريفية بشكل كبير. ودعنا الآن ننظر إلى السياق التاريخى قبل أن نتتبع خصائص الدين الشعبى، ثم بعد ذلك سوف نتبحر فيما تكشفه هذه الخصائص حول عمليات الانتقال والتبادلات بين التشكيلات ما قبل الرأسمالية والتشكيلات الرأسمالية. وسوف نركز أولاً على المكسيك .

لقد مرّ المعجم المستخدم لوصف الآخر غير المسيحى بتغيرات تاريخية مهمة. ففى فترة الاستعمار استخدمت كلمة الوثنية للتعبير عن الدين الوثنى، ومحو هذه الوثنية كان التبرير الشرعى الرئيسى للاستعمار. ويشير المفهوم الإسبانى للوثنية الى الحضور الفعال لما هو مقدس فى الأشياء، وهو مفهوم نموذجي بالنسبة للرؤية الإسبانية لديانات الهنود الأصليين، ولكنه مفهوم غير مقبول بالنسبة للكاثوليكية الأرثوذكسية الرسمية. ولكن هذا المفهوم الخاص بتكثيف الإلهى فى أشياء خاصة وفريدة كان ينتمى إلى شبكة ثقافية لم تكن تتناسب مع الديانات المحلية، تلك التى كانت أفكارها عن المقدس تنحو إلى أن تكون مرنة ومتفرقة. وهكذا فقد كانت الأصنام نتاج الخيال الإسبانى أو نتاج الاهتمام المحلى لتحقيق التوقعات الإسبانية(٥١) . وعكس الوثنية لم تكن كاثوليكية أرثوذكسية تم فرضها بنجاح، وإنما واقع مؤلف من مزيج مختلط من الممارسات والمعتقدات المحلية والشعائر والتصوير الأيقونى الكاثوليكى. وأحد العوامل التى جعلت هذا الواقع ممكنًا هو أن المستعمرين أحضروا معهم الكاثوليكية الشعبية التى كانت سائدة فى إسبانيا فى القرن السادس عشر، والتى استطاعت بسهولة التواؤم مع فكرة الحضور الفعال.

وأشهر مثال على استمرار تواجد الدين المحلى داخل التصوير الأيقوني الكاثوليكى هو النموذج المكسيكى لعذراء جوادالوب Virgin of Guadalupe، الذى يجمع، كما رأينا فى الفصل الأول ، بين ماريا الكاثوليكية وتونانتزين Tonantzin، الإلهة الأم عند قبائل الأزتك Aztec. وأصبح القمع غير التام للديانات المحلية محط اهتمام خاص للكنيسة فى القرن السابع عشر، عندما تم تعيين «مدمرى الوثنية» للتحقيق مع الجماعات السكانية المحلية: إذ لم يعد ينظر إلى الوثنيين باعتبارهم وثنيين فقط وإنما باعتبارهم إناسًا منحرفين وأذكياء قادرين بشكل منافق على مزج ديانتين. وتعد الحكايات الخاصة بالوثنية مصادر قيمة للغاية لإعادة تركيب تاريخ الديانات المحلية. والكلمة الرئيسية الأخرى، بعد الوثنية ، هى الخرافة، وهى كلمة ظهرت بعد حركة التنوير وبالتالى بعد الاستقلال، وهى تؤكد على صفة غير المسيحى بالنسبة للمعتقدات أكثر من تأكيدها على اللاعقلانية المفترضة لهذه المعتقدات. وهى كلمة تستخدمها الصفوة المتوجهة ناحية أوروبا لفصل أنفسهم عن الثقافة الشعبية. وتتضمن الخرافة،

فى الواقع، الكثير من الكاثوليكية الشعبية. ففى القرن العشرين، أنتجت التدخلات المجمعة لعلم الأنثروبولوجى والسيريالية والأدب إعادة تقييم للخرافة واعتبرتها سحرية، خاصة فكرة «الواقعية السحرية» التى سنناقشها الآن. إن موقف الهنود العدائى تجاه الكاثوليكية يظهر جليا فى التقرير التالى الخاص بنائب الملك فى البيرو، حول موقف الهنود فى القرن السادس عشر: «إنهم يعبرون عن شك وصعوبة حول بعض جوانب العقيدة: خاصة غموض الثالوث المقدس، وحدة الرب، حب وموت المسيح، عذرية السيدة مريم، العشاء الربانى، والبعث»(٥٢) . ولا يكمل المؤلف ديجودى تورز Diegode Torres، ليقول لنا الأشياء المستبعدة: ليس كثيراً، غالبًا، باستثناء القديسيين. والخلافات الكبيرة بين الكاثوليكية الشعبية والكاثوليكية المثقفة، فى القرن العشرين هى ما يلى: تميل الكاثوليكية الشعبية الى استبعاد فكرة الخلاص، وفكرتها عن الخطيئة تتعارض مع اللاهوت الأرثوذكس؛ وليس هناك كبير اهتمام بأسرارها المقدسة، وينظر إلى القس باعتباره موظفًا فى الكنيسة وليس وسيطًا إلى الرب، وهو الدور (دور الوساطة) الذى يتحقق عن طريق الإعجاب بالقديسيين الذين غالبًا ما ينظر إليهم باعتبارهم «حاضرين بشكل فعال» فى الصور والتماثيل التى تمثلهم، وأيضًا تعطى أهمية أكثر للشعائر والطقوس البيئية عن الشعائر الرسمية التابعة للكنيسة(٥٣) . وكيفية تحول القديسيين إلى وسائط لنقل المعانى المحلية تتضح من خلال حقيقة أن المبشرين الإسبان الأوائل فى المكسيك ترجموا كلمة (قديس) إلى الكلمة الناهوتلية Nahuatl اكستيلا Ixitla والتى تشير بالفعل إلى الحضور الفعال والظهور الواضح بدلاً من التمثيل.

إن القيم الدينية فى الريف المكسيكى اليوم لا تهتم بفكرة الخرافى أو السمو الغير مرئى وتهتم بدلاً من ذلك بالأشياء الظاهرة وبالحياة اليومية. كذلك لا تهتم هذه القيم الدينية بالقيم الروحانية مثل «الكمال» الأخلاقى أو سلام الروح؛ ما يهم هو المعيشة اليومية للفرد والعائلة الذين من أجل منفعتهم تطلب مساعدة القديسيين(٥٤) . وفى هذا السياق من المهم إضافة أن فكرة الاحتفال Fiesta كقطع مُتَسامٍ للزمن اليومى لا تتجاوب مع المفاهيم المحلية، التى تتعامل مع المناسبة باعتبارها طريقة لتأكيد ما تنفيه طبيعة عدائية أو مجتمع ظالم(٥٥) . وتشويه آخر هام للخبرة الشعبية التى تنصاع للأفكار المهيمنة حول الهوية الوطنية هو فكرة كارلوس فوينتس Carlos Fuentes التى

ترى أن مـاضـى الآزتك اخـتـفى «تحت الأرض» داخل كمـون أسطورى. وإذا مـا كـان الماضى مـا قبل الكولومبى لا يزال حـاضراً فى المكسيك، فـهذا لأنه يظل مضـمنًا فى حياة المكسيكيين، بشكل واضح للمرء إذا أراد أن يرى ذلك. وغير ذلك فلن يكون الأمر سـوى أننا نتـعامل مع بناء غـامض للاوعى المكسـيكى، كـما شـيـد يونج Jung لاوعيًا أوروبيًا، متوفرًا فى شكل رأسمـال رمزى ولكن بعيداً عن الحياة العملية للمكسيكيين، خاصـة أولئك الذين يعيشـون فى المناطق الريفية[٥٦] . وقد اعتمد كل من باث وفوينتس بشكل رئيسى على كتـاب ثجـورنى Sejourne عن الديانة الآزتكية التى تقـوم بعـملية التسامى والتنصير[٥٧] .

وكما يشير خيمينز Gimenez، فإن «الدين الرسمى... يواجه الدين الشعبى بقوة العدوان الرمـزى، مكانة كوزمـوبوليتـانيـة، وادعـاء بالعالمية تضع المحلية... والشفرات الثقافية الخاصـة بالحضارة الفلاحية فى خطر شـديد»[٥٨]. وبالتالى فإن الحفاظ على الاتجاهـات المحلية نحو المقدس هو طريقة حاسمة للمحافظة على الاستقلالية والهوية. والتعبير النموذجى عن التدين المحلى يتجلى فى رحلة الحج، التى تضم غالبية السكان المحليين فى «عملية تعاون وتضـامن ضـخمـة». والمثل الذى يطرحه خيمينز Gimenez هو رحلة الحج السنوية إلى حرم شـالما Chalma، الذى يقع جنوب شـرق مدينة مكسـيكو. وشـالما هى مكان أحـد المزارات المقدسة مـا قبل الهيـسبـانيـة، «صنم». ويكشف أحـد التقارير الرسمية عن العنف الرمزى الذى تضمنته عملية تأسيس الضريح المسيحى: «لقد عـانى الصنم المكروه من التحطيم والهزيمة التـامـة، وألقى به إلى الأرض بشكل مُذل، وتقلص الى مجرد شزرات أمام الصورة المقدسة »[٥٩]. ورغم ذلك، تم التوفيق بين الواقع الحالى والهوية التاريخية من خلال شـخصية القديس الراعى، التى تلعب دوراً، من خلال تجسيدها وحمايتها للمجتمع بأكمله، شبيه بذلك الذى كان يلعبه الإله الحافظ لقبيلة كالبولى Calpulli، قبيلة منذ فترة مـا قبل الكولومبية، والتى أعيد تعريفها باسم باريو barrio تحت الحكم الإسبانى.

والتـوفـيق هنا لا يعنى التـصـاق ضـعـيف بالكاثوليكيـة: إذ إن «أعظم تكريس للقديسين وعادات كاثوليكية أخرى يحدث فى المجتمعات التقليدية، تلك التى تحافظ بشدة على المعتقدات والممارسات الدينية مـا قبل الهسبانية»[٦٠] . فبالمقارنة مع منطقة

الآنديز، حيث تتواجد الممارسات الدينية المحلية مع الممارسات الكاثوليكية، نجد فى منطقة وسط المكسيك أن العناصر ما قبل الهسبانية التى استمرت فى التواجد هى تلك «المضمنة، والخاضعة للمعتقدات والرموز الكاثوليكية». وأحد الملامح المثيرة لعملية التثاقف التاريخية هو الاتحاد الانتقائى مع الآلهة المحلية الأصلية، «تطابق القوى الخرافية الراعية للصفوة المحلية مع قوى الشر والمدافعين الخرافيين للعامة مع الشخصيات المقدسة فى الهيكل المسيحى». وفى محاولة الكنيسة للارتقاء بكاثوليكية حديثة خلال العقود الثلاثة الماضية، دخلت الكنيسة مرة أخرى فى هجوم ضد الدين الشعبى. ومثال على ذلك هو «القداس عبر – الأمريكى» Pan American Mass مع فرق المارياشى الموسيقية المكسيكية وموسيقى أمريكا الجنوبية الفولكلورية يقودهم جميعًا أسقف مكسيكى، والهدف من هذا القداس هو جذب السياحة. وأحد العناصر القوية التى دفعت للتغيير هو أن تكلفة الأزياء والرعاية ترتفع بشكل يتجاوز قدرات المنازل الريفية؛ فالصرف على هذه الاحتفالات Fiestas يحد من تراكم رأس المال لتحسين حالة الأرض(٦١) .

وقد استمرت المعتقدات الشعبية– سواء الخرافة أو السحر، حسب موقفك– فى التواجد بشكل ملحوظ فى أمريكا اللاتينية. وسوف نعطى هنا مثالاً رغم مخاطرتنا بتحويل هذه المعتقدات الى فولكلور نتيجة إبعادها عن السياق التاريخى والاجتماعى الذى أشرنا إليه سابقا، وهذا المثال مستوحى من تلك النماذج الذى ذكرها جى انجهام J. Ingham. إن حالة السوستو Susto تعتبر خطيرة ؛ لأنها تسبب خروج الروح (أو أحد الأرواح) من الجسد؛ وربما يكون المرادف لذلك فى الطب الغربى هو الاكتئاب أو القلق. وعندما تغادر الروح الجسد، لهذا السبب أو ذاك، يتم اللجوء الى عدد من العلاجات الطقسية، مثل استدعاء أسماء القديسين فى ناهوتل Nahuatl أثناء ضرب المريض بحبوب القمح. أما معتقدات الموت، التى تنطوى على أفكار معقدة حول الروح أو الأرواح، أو أفكار ما قبل كولومبية و/أو أفكار الكاثوليكية الشعبية الأوروبية، فقد استمرت هذه المعتقدات والأفكار بشكل قوى جداً . والمثال المشهور جداً هو تقديم الطعام إلى الموتى فى يوم عيد القديسيين. وهناك طقوس متنوعة تستخدم فيها الأعشاب من قبل الزوجات من أجل السيطرة على الأزواج ومنعهم من الهروب مع نساء

أخريات: فهناك التولاش Tolaache فى المكسيك والشاميكو Chamico فى البيرو. وتمارس الطقوس أيضا للتحكم فى المناخ. ففى المكسيك، مفتاح مقيمى الشعائر هم ما يطلق عليهم Graniceros، وهم أناس صعقهم البرق.

كذلك ، توجد مناطق أخرى تتسيدها المعتقدات الشعبية مثل Los aires, mal de Viento, Maldeojo, dano وكل هذه الأشياء تتعلق بفكرة تأثير الشر وطرق إزالته.

ولكن مثل هذه القوائم مضللة ؛ لأنها تتجاهل الاختلافات ليس فقط بين الأنواع المتعددة من التفكير ولكن أيضًا الاختلافات بين مواقف تاريخية مختلفة تمامًا وبالتالى بين معانٍ مختلفة جداً. ولا يوجد معان ثابتة يمكن الاعتماد عليها، كما يرغب بعض المتخصصين فى الفولكلور، ولكن توجد مواقف تاريخية مختلفة تتقاطع، لها ثوابتها المتنوعة وتغيراتها المختلفة. ودعنا الآن ندرس حالة القديس الشعبى الفنزويلى خوسيه جريجريو هرناندز Jose Gregario Hernandez. كان هرناندز طبيبًا يمارس مهنته فى منطقة ريفية. عقب وفاته مباشرة (فى 1919)، بدأت الإشاعات تنتشر حول الكرامات التى حدثت أثناء شفاعته، وبدأت الحكايات تنتشر حول العلاجات الإعجازية التى تحدث بالقرب من قبره[٦٢] . وهو الآن موضع إعجاب وإخلاص الجماهير، وبدأ الفاتيكان النظر فى أمر إعلان قداسته بعد وفاته. ولكن فى الواقع- لقد بدأت عملية نقدية فى خلال الفترة التى تحول فيها اقتصاد البرازيل من الاقتصاد القائم على زراعة البن إلى الاقتصاد القائم على استخراج وتصدير النفط، وبالتالى انتهت عزلة الجماهير الريفية. ويحتوى مزار هرناندز على عناصر تنتمى إلى كل من الحداثة والتقليد، ويعكس المزار محاولات الانتقال التى قام بها الخيال الشعبى. فعلى سبيل المثال، يعالج هرناندز الأمراض الطبيعية، وليس الأمراض ما فوق الطبيعية، وذلك من خلال وساطة طقسية. وتجسد صورته وصفاته ، ولكنه – أيضًا – ينطوى على «قدرات معدية»، أو «الحضور الفعال». ونظرا لتركيبته التوليفية فقد «ساهم ذلك فى تبديد بعض التنافر المتعلق ببنية المجتمع الذى عادة ما يصاحب التغير الاجتماعى[٦٣] . وقد استخدم الفنان الكولومبى جى.سى يوريب J.C.Uribe فى لوحته الشهيرة «إعلان الحب لفنزويلا»، صورة هرناندز داخل سلسلة من التنافرات الساخرة. فشكل القلب المقدس، وهو الرمز الرئيسى الكاثوليكى للهوية الوطنية الرسمية، ثم صنعه من مجموعة من الأحجار الملونة

الرخيصة، والتى «تشكل ليس فقط قلبًا وإنما أيضا شفاه»(٦٤) . ويدخل رسم القلب فى نحو ٤٢ صورة لهرناردز (وهو مرتديا بدلة، رابطة عنق، وقبعة)، صنعت كلها آليًا بالجملة. وفى هذا الفضاء الساخر يحتشد القرن السادس عشر والقرن العشرين، المقدس والدنيوى، الخيال الشعبى المجهول والفن الشعبى الموقع، المزار والمتحف، الصور الإعجازية والصور المصنعة بالجملة.

وقد نتج عن المواجهات بين ثقافات ما قبل الرأسمالية والحداثة نقاش مهم جداً حول عملية التثاقف والمقاومة الثقافية. وقد أسهم كتاب مايكل توسيج Michael Taussig، The Devil and Commodity Fetishism in Latin America، اسهامًا عظيمًا فى هذا النقاش. فهو يرى أن الرأسمالية لها - أيضًا - سحرها، مثل هجوم وغزو قوى البضائع والمال الطفيلية للبشر. لذلك يجب أن نفكرفى نقل الإغراء الجنسى من الأشخاص إلى السلع بفضل الرأسمالية ، وهكذا يجب أن تفسر المعتقدات الخاصة بالشيطان ليس فقط كمحاولة للتعامل مع الحداثة ولكن - أيضًا - كنقدٍ لها. ففى عام 1914، تم فتح وادى كوكا فى وسط كولومبيا للسوق العالمى من خلال إنشاء خط سكة حديد عبر الآنديز الى المحيط الهادى. والوضع الحالى للفلاحين فى هذه المنطقة لا يعدو أن يكون أكثر من وضع شبه بروليتارى: فهم يملكون قطعًا صغيرة من الأرض، ولكنها غير كافية لتلبية كل احتياجات العيش. وبهذا المعنى، فهم يقعون «بين عصرين وعالمين، البروليتارى والفلاحى»(٦٥) . وفى هذه اللحظة الشعورية، تصبح نظرية نشأة الكون السابق على الوجود، الخاصة بالعمال، جبهة نقدية للمقاومة، أو الوساطة، أو كليهما». ويحدث عقد الشيطان عندما «يصنع عمال مزارع السكر الذكور... عقداً مع الشيطان من أجل زيادة الإنتاج، ومن ثم زيادة الأجور»(٦٦) . ولكن، يتضمن العقد أن لا تستخدم العوائد فى تحسين الأرض، وإنما يجب أن تستهلك على الفور، ويقود العقد الى موت قبل الأوان. ويجد توسيج Taussig هنا صورة للجدب والدمار الناتج عن النمو الرأسمالى القائم على قيمة التبادل، فى مقابل التمييز الخاص بنظام التبادل والتجديد الذاتى القائم على قيمة الاستعمال.

وهذه الموضوعات أساسية جدًا لمعرفة وفهم ماهية الثقافات الشعبية. وإحدى المشاكل التى تنشأ من معالجة توسيج تكمن فى أن المقاومة يجب أن تتضمن إعادة

إنتاج نفس شروطها للبقاء. وهو، فى هذا المجال، يعزل الأفعال الرمزية داخل مقاومة متوقعة من ثقافة "ما قبل الرأسمالية" ، وهى مقاومة لا تحدث بالضرورة، على الأقل على المستوى العام. وهو لا يحلل بعمق كاف كل الطرق التى تتعايش وتتصل من خلالها أنماط الإنتاج المختلفة على الصعيديين الاقتصادى والثقافى. فهو يقدم قيمة التبادل باعتبارها قوة سلبية فقط ، ولا يعترف بأن تحرير هذه القيمة للعلاقات الاجتماعية من قيودها الموروثة وإقليميتها هو شىء إيجابى أدى، مثلاً، الى جعل هجرة البشر، والمشغولات الفنية والرموز ممكنة. وربما بدلاً من أن تكون الحالتان من الإغراء متعارضتين، ربما يعكسان بعضهما البعض، وهذه إمكانية مقترحة من قبل الدور الذى تلعبه معتقدات الشر الآندينية المشار إليها سابقًا. وإذا كان هذا هو الحال فإن إيجاد مصدر لمقاومة الرأسمالية فى الثقافات ما قبل الرأسمالية ربما يكون أمرًا غير قابل للتحقق. ومع ذلك، فإن خلاصة توسيع تقدم تَحَدِّيًا له مصداقية: «من الممكن أن يتأثر مجتمع ما وبطرق متعددة بالعالم الرأسمالى الأوسع، ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة أن يصبح هذا المجتمع نسخة متطابقة من المجتمع الأكبر والاقتصاد العالمى»[٦٧] . ويصر لاور Lauer، بالمثل، على أن النتائج المختلفة المترتبة على المواجهة ما بين التقليد الآندينى والحداثة الرأسمالية فى البيرو ممكنة الحدوث: ليس فقط لأن الأول يمتلك أشكال ثقافية فريدة من نوعها، ولكن لأن الأخيرة أيضا «مختلفة بشكل جذرى عن الانماط الدينية والمحلية المختلفة للرأسمالية» فى الدول المتقدمة[٦٨] .

ومن المهم أيضًا وضع تحذير جارسيا كانلينى فى الاعتبار: «رغم أن التنمية الرأسمالية تميل نحو استيعاب ونمذجة أشكال الإنتاج المادى والثقافى التى سبقتها، فإنَّ خضوع المجتمعات التقليدية لا يمكن أن يتم بشكل تام نظرًا لعدم قدرة الرأسمالية الصناعية ذاتها على توفير العمل والثقافة والرعاية الطبية للكل، ونظرًا أيضا لمقاومة الجماعات العرقية التى تدافع عن هويتها»[٦٩]. وفى الأقسام التالية سوف نتجه الى المسرح الشعبى الريفى والشعر الشفاهى فى شمال شرق البرازيل، وذلك من أجل شرح العلاقة بين شكل معطى والثقافة الفلاحية وبين الطريقة التى تؤثر من خلالها ضغوط عملية التحديث على هذا الشكل .

الثور الراقص: الحياة الفلاحية والمسرح الشعبى

كما رأينا فى الفصل الأول، فإن طبيعة عملية الاستعمار فى البرازيل خلقت القاعدة التى انبنى عليها المجتمع الزراعى التقليدى، وبالتالى نشأة أشكال الثقافة الشعبية التى استمرت فى التواجد خاصة فى شمال وشمال شرق البرازيل، وذلك برغم التوسع السريع فى صناعة الثقافة المدينية.

وقد تمركزت الحياة الاجتماعية حول مجموعات أشبه بالقبيلة أو ما يسمى -Paren tales، وتقوم هذه المجموعات على شبكة معقدة من علاقات القرابة وروابط قائمة على العرفان بالجميل ما بين الأجيال المختلفة لعائلات الملاك، وأتباعهم وخدمهم. وقد ألغت هذه العلاقات القائمة على التبادل المسافة الاجتماعية بين طبقة الملاك المسيطرة وبين الخاضعين لهم، وبالتالى خفّت حدة الصراعات الاجتماعية التى قد تنشأ نتيجة التوزيع غير العادل للأرض. وينشأ الصراع غالبًا ما بين العائلات وبعضها نتيجة النزاع حول قطعة أرض، أو الماشية أو التهجم على شرف العائلة. ولتلافى هذا الصراع، كانت العادة الترحال من منطقة إلى أخرى، ترتيب الزيجات وتكوين علاقات تحالف مع عائلات أخرى. وقد شكلت الشجاعة والإقدام الأساس الذى من خلاله يكتسب الأفراد مكانتهم وتميزهم الاجتماعى.

ونظراً لهذه الظروف، فإن البديل الوحيد لهؤلاء الذين فضلوا أن يكونوا مستقلين هو العيش على هامش المشاريع الزراعية الكولنيالية وذلك بتنمية شكل خاص من أشكال اقتصاد العيش فى المناطق التى لا يشغلها أعضاء طبقة الملاك Latifundio. وقد انطوى ذلك على التخلى عن طرق أكثر تقدمًا لحرث الأرض وتبنى التقاليد المحلية الخاصة بالزراعة الانتشارية. وعندما تستهلك الأرض، تفتح أراضى جديدة، ويتم الحصول على التغذية من خلال الصيد، جمع الحيوانات وتدجينها. وقد أدت وفرة الأراضى والخوف من الطرد من عليها بسبب توسعات طبقة الملاك الى عدم التحمس لاستخدام تقنيات زراعية أكثر تقدماً. بالإضافة لذلك، ونظراً لعدم وجود أسواق، لم تكن هناك حاجة للمال، كذلك ساهمت المسافة ما بين هؤلاء السكان الرحل والمراكز الحضرية فى ظهور شكل من أشكال الحياة الاجتماعية منغلق على ذاته ومحصن ضد

التغير الاجتماعى. وبنهاية الفترة الاستعمارية، كانت المنطقة الممتدة من الجنوب إلى الأراضى الخلفية فى منطقة الشمال الشرقى، ومارانهاو وأمازونيا قد أصبحت مأهولة بجماعات صغيرة من الفلاحين أطلق عليهم Caipicas، وSertanejos وCabolos، وتقطن هذه المجموعات أكواخًا مبنية من الطوب اللبن دون أية تصميمات مسبقة يسهل تركها وإعادة بنائها فى أماكن أخرى عندما تصبح التربة فقيرة[٧٠] .

ورغم أن عملية التصنيع والتحديث فى البرازيل قد بدأت فى العشرينيات من القرن العشرين، فإن البناء الاجتماعى الريفى، الذى يتكون من ضياع كبيرة وطبقة من الفلاحين تعيش على حد الكفاف، هذا البناء ظل ثابتًا إلى حد كبير ولم يتغير حتى منتصف هذا القرن. (الاستثناء كان فى منطقة الجنوب، حيث أدت هجرة الأوروبيين، واستخدام تقنيات زراعية متطورة ووجود ضياع أصغر، إلى حدوث تغييرات مهمة). ولكن تقلصت أهمية هذا المجتمع الريفى التقليدى فيما بعد نظرًا للهجرة الجماعية التى حدثت من الريف الى المدينة وبسبب عملية الإنطاق الزراعية، وتحتاج العلاقات الاجتماعية والأشكال الثقافية التى أنتجها هذا المجتمع الريفى التقليدى إلى دراسة واعية كى نستطيع فهم ديناميات المجتمع البرازيلى وثقافته. وذلك، كما أشرنا فى الفصل الأول ؛ لأن عملية التحديث الرأسمالية فى البرازيل لم تتضمن عملية تغيير البنى الاجتماعية الأولية ككل، كما حدث فى أوروبا. ولذلك دعنا الآن نفحص بعض أشكال العلاقات الاجتماعية الرئيسية والتى تميز المجتمع الفلاحى فى البرازيل اليوم.

تتم زراعة الأرض بشكل عام من قبل العائلة سواء كانت مستقلة أو عائلة مستأجرة للعمل فى عزبة كبيرة. ونظرًا للطبيعة البدائية لتقنيات الزراعة، تضطر العائلات للاعتماد على بعضها البعض من أجل المساعدة المتبادلة، فيعملون معًا لتشكيل جماعات تعاونية صغيرة تعرف باسم Mutiroes، وذلك عندما يتطلب الأمر ذلك[٧١]. وهناك فروق اجتماعية طفيفة فى هذه الجماعات التعاونية؛ فالأعمال المتشابهة يتم القيام بها بشكل جماعى وبذلك تتخلق روابط اجتماعية ينضوى تحتها الفرد ككل وليس ممثل لدور اجتماعى[٧٢]. ولكن نظرًا لعيشتهم شبه الرعوية، تميل هذه العائلات إلى أن تكون صغيرة ومفككة وأن تعيش فى عزلة عن بعضها البعض. ويتم التعويض عن هذه الحالة من خلال مؤسسة ال Compadrio والاحتفالات والطقوس المتعددة التى تميز

الكاثوليكية الشعبية الخاصة بالسكان الريفيين. وتتضمن مؤسسة Compadrio روابط وثيقة بين الآباء العرابين والأطفال بالمعمودية، والأمهات العرابات والآباء العرابين الذين ينتمون إلى نفس الحى الريفى ، ويمكن أيضًا الطلب من الأشخاص الأثرياء أو ذوى النفوذ بأن يقوموا بدور العرابين وذلك لضمان مستقبل الأولاد فى عالم غير مأمون. وتنعكس أهمية هذه العلاقات الخاصة بمؤسسة ال Compodrio فى تدعيم الهوية الجمعية لحى ريفى فى عدد متنوع من الطقوس التى ظهرت من خلال هذه الروابط. ففى شهر يونيو مثلاً، وأثناء احتفالات ساوجاو Saojoao، ينطق ال Compadres المستقبليون صيغة طقسية وهم يقفزون معًا من فوق المشعلة(٧٣).

وبالنسبة للرحالة الذى لا يعلم هذه الأمور، قد تظهر تلك الأراضى الخلفية أو ال Sertao كأرض غير مأهولة بالسكان ، ولكن نظرة قريبة سوف تكشف أرضًا منقطة ببضع بيوت متواضعة، ملونة بأزرق زاه ، وردى أو أصفر، تقع أسفل كل منحدر بنعومة ومتوجة بكنيسة صغيرة. ونظراً لأن هؤلاء الفلاحين يعيشون على بعد مسافات كبيرة من المستشفيات أو المدارس، ولأنهم أيضًا يعتمدون على تقنيات زراعية بدائية وفى ظل شبكة علاقات اجتماعية شكلها الحى الريفى، فإن هؤلاء الفلاحين ينشأون ويكبرون متشربين الإيقاعات الطبيعية للفصول. وتشكل التفرعات للقوى الغيبية للقديس الراعى والسيدة العذراء وكذلك معرفة الأعشاب الطبية والممارسات السحرية التى تؤسس علاقة مباشرة مع الإله، تشكل كل هذه الأشياء الوسائل الثقافية التى تقدم الطبيعة من خلالها باعتبارها مرنة وتسمح بالاستخدام للأغراض الإنسانية. ويشكل النقل الشفهى لتقاليد الجماعة الثقافية من خلال الأساطير والتعاليم والحكايات والأمثلة والدراما الراقصة فى مجتمع معظمه غير متعلم ولا يقرأ تمثل هذه الأشياء الوسائل التى تتشكل من خلالها المعانى. وبهذا المعنى يمكن القول بأن بعض جوانب البناء الاجتماعى لمجتمع الفلاحين فى البرازيل تشبه تلك الجوانب الخاصة بمجتمعات سبق تعريفها بالبدائية من قبل علماء الأنثروبولوجيا أما الممارسات التى تنتمى لمجالات أخرى فى مجتمعات مركبة وقائمة على مبدأ تقسيم العمل مفصل ومحكم، مثل الزراعة، الصيد، صيد السمك، التعبد الدينى والتعبير الجمالى، هذه الممارسات تشكل جزءًا من

سلسلة متصلة من الخبرة، بينما ينطمر الفن داخل إطار التفسير الأسطورى الدينى للعالم .

ويتضح الإخلاص الدينى أساسًا فى الطقوس والاحتفالات التى تحدد فصول العام، المناسبات فى حياة الفرد مثل الميلاد، الزواج والموت، بالإضافة إلى الاحتفالات السنوية بالقديس الراعى. وكما رأينا سابقًا، مقارنة مع الكاثوليكية الرسمية بتراتبها ونظم عقائدها المعقدة، تتميز الكاثوليكية الشعبية بحاسة الحضور المباشر للأشياء المقدسة والغيبية فى العالم المرئى. فالكائنات الغامضة، القديسيين، الشياطين، وأرواح الموتى كلها تسكن الحياة اليومية. ولذلك، فالقساوسة الذين لا غنى عنهم كوسطاء إلى الرب فى الكاثوليكية الرسمية، لا أهمية لهم فى الكاثوليكية الشعبية إذ تقام الاحتفالات الخاصة بالقديس الراعى والمواكب ورحلة الحج المصاحبة لها دون مساعدة هؤلاء القساوسة. بل إن أهم شخصيتين فى هذا الموضوع هما الكابيلاو Capelao، واعظ من العامة، والفستيرو Festeiro، أو راعى الحفل(٧٤). والواعظ الذى ينتمى إلى العامة على دراية بالصلوات والممارسات المطلوبة لعبادة القديسيين وكذلك القواعد التى تحكم المواكب الدينية وتفاصيل الاحتفاليات غير الدينية التى تقام فى نفس الوقت– ويمكن أن تقوم امرأة عجوز بهذه الوظيفة – ومن ثقافة نصف كتابية تضع أهمية كبيرة على النقل الشفاهى لضمان استمرارية التقليد الثقافى، يصبح هؤلاء الوعاظ ممثلين للذاكرة الجمعية للجماعة. أما راعى الحفل، فهو عادة ما يتم اختياره من العائلات الأكثر ازدهارًا، ويكون مسئولاً عن تنظيم الحفل وإمداد الطعام للوليمة الجماعية. وتتنقل مجموعة صغيرة تسمى فوليا Folia، وتتكون من راعى الحفل، عدد صغير من الموسيقيين، وشخص يحمل علم القديس الراعى، تتنقل هذه المجموعة فى أنحاء الحى الريفى تغنى، وترقص، وتجمع العطايا والتبرعات للحفل. وتستقبل هذه المجموعة بألعاب نارية مقدمة من كل عائلة ريفية، وقبل أن تقدم الهبات، تغنى الصلوات أمام علم القديس الراعى. وفى يوم العيد، الكل يأكل سويًا الطعام، ثم يتبع ذلك المواكب. وينتصب القديس الراعى أو العذراء فوق منصة صغيرة مزينة بدقة وتحمل المنصة على أكتاف المخلصين بينما يتحرك الموكب فى الشوارع.

ويقوم القديس الراعى بدور أشبه بدور الأب العراب المرتبط بأطفاله بالمعمودية من خلال روابط التزام متبادلة. ومن موقعه السامى فوق مذبح الأسرة، يصاحب هذا القديس الراعى الأسرة فى أفراحها، ومحنها، وتمثل صورته المنحوتة فى الخشب أو الطين دليل وجوده المقدس. ونظراً للقدرات الخارقة التى يتمتع بها هذا القديس فدائماً ما تطلب مساعدته فى حال المرض، نزاعات العشاق وخلافات العائلة، أو لحماية اتباعه من الجفاف وسلطة ملاك الأراضى فى حالات النزاع على استخدام الأرض (٧٥) وعادة ما يتخذ شكل العرفان بالجميل رحلة حج إلى المدينة المقدسة، حيث توضع مقدمات النذور فى كنيسة القديس الراعى أو فى كنيسة ظهرت فيها صورة العذراء. وتتضمن مقدمات النذور صوراً لأجزاء من الجسم الذى تمت معالجته: أزرع، رءوس، أرجل وأيد من الخشب أو الطين صنعها فنانون حرفيون محليون ، كذلك تتضمن مقدمات النذور صوراً تحمل كلاماً موقعاً ومهداة إلى القديس، نعجة عرفاناً بالجميل لموسم حصاد جيد، به هبات من المال وشموع مضاءة. أما أعمال الكفارة مثل تتبع مراحل الصلب والوليمة الدينية فتشتمل على أفعال إخلاصية يمكن من خلالها تحويل القوى المقدسة إلى جانب الرجال والنساء.

وهكذا فالكاثوليكية الشعبية أداتية وأسطورية. فمثل الصورة المعكوسة فى المرآة لنظام الرعاية، فإن العلاقة بين القديسيين وأتباعهم المخلصين تتكون من تبادل، فى هذه الحالة، من وعود بالتدخل الإلهى فى ظروف الحياة الصعبة. ومن ذلك، يفهم هذا الأمر فى ضوء إطار معرفى أسطورى يشرح الواقع فى ضوء الأحداث الغامضة والغير عادية والتى يصعب إخضاعها للواقع العملى. فالنظام الاجتماعى يُنظر إليه كجزء من نظام كونى أوسع وليس كمنتج للممارسة الإنسانية خاضع للتغيرات التاريخية. وهكذا، فرغم أن رؤية العالم التى تحكم الكاثوليكية الشعبية قد أنتجت حركات مسيحية حدثت النظام الاجتماعى، كما رأينا فى المناقشة السابقة لموضوع الكانودز Canudos، فإن هذا التحدى لا ينشأ من موقف نقدى إشكالى تجاه الواقع الاجتماعى. وفى الواقع، ففى علم الاجتماع الخاص بالحركات الفلاحية يوجد بعض الخلاف حول ما إذا كانت الحركات المسيحية مثل حركة كانودز تعبيراً عن أشكال ما قبل سياسية للاحتجاج على النظام الريفى القائم، كما يرى المؤرخ إيريك هوبزبون Eric Hobsbawn، أو أن هذه

الحركات محاولة لإعادة إنتاج بنية نظام الرعاية والاتكالية التى تؤسسها، وذلك كا ترى ماريا اسورا بريرا دى كويروز[٧٦] Maria Isaura Pereira de Queiroz.

وإحدى المكونات الرئيسية للاحتفالات الدينية المخصصة للقديس الراعى هى الممارسات الثقافية التى تحدث فى نفس وقت الاحتفالات والتى، إن تضمنت بعض أشكال المسرح الشعبى، تعرض فى الساحة العامة أمام الكنيسة أو فى أى فضاء مفتوح لأى مزرعة أو عزبة.

وتنشأ العروض المسرحية الشعبية، التى يعرفها الشاعر والفولكلورى ماريو دى أندراد بمسرحيات راقصة (dancas dramaticas)، حول حبكة فنية بسيطة ذات طبيعة دينية أو دنيوية وتتطور الحبكة من خلال الأغنية والرقص. وقد نبعت هذه المسرحيات فى الأصل من مسرحيات الغموض البرتغالية التى ظهرت فى العصور الوسطى أو ما يسمى بالأوتوس (مسرخيات دينية) autos الذى يعرض أثناء احتفالات عيد الميلاد وعيد القيامة وكذلك أغانى المديح الخاصة بالقديسيين والتى تؤدى أثناءها بعض مشاهد حيواتهم[٧٧].

وقد جاء المستعمرون البرتغاليون بتقليد الأوتوس autos إلى البرازيل، وانتشر هذا الفن فى الشمال والشمال الشرقى ووصل حتى سانتا كاترينا فى الجنوب. وقد استخدم اليسوعيون هذا الفن فى القرن السادس عشر وضمنوه شخصيات محلية كى يسهل عليهم عملية تحويل السكان الأصليين الوثنيين إلى المسيحية. وأثناء هجرتهم إلى المناطق الإستوائية، تغير هذا الشكل الأوروبى الأصل بدخول عناصر هندية وثنية وإفريقية والطقوس الإخلاصية المميزة للكاثوليكية الشعبية، ليتبلور هذا الشكل الفنى فى صورة مسرحيات راقصة محلية أصلية[٧٨]. ومن بين تلك المسرحيات استمرت أربعة فقط فى التواجد كأنواع حافظت على حيويتها، بالرغم من حدوث بعض التعديلات بها بسبب ديناميات التنمية الرأسمالية، كما سيتضح لاحقًا، وهذه الأنواع هى ال Pastoris، ال Chegancas، ال Cangada وأهمهم ال Reisados. وكل المسرحيات الراقصة تنقسم إلى جزءين: Cortejo أو الموكب الذى يرقص من خلاله المشاركون فى شوارع القرية أو البلدة الصغيرة ويعلنون عن الجزء الثانى وهو الاداء

الحكائى المسرحى المعروف باسم embaixada (سفارة). وكأغلبية المسرحيات الراقصة، تعرض ال Pastoris أثناء دورة احتفالات الكريسماس، وتستمر لمدة اثنى عشر يومًا من يوم الكريسماس وحتى السادس من يناير، يوم وصول الملوك الثلاثة إلى بيت لحم ليقدموا هداياهم إلى السيد المسيح. ويرتدى الأطفال والفتية أردية بيضاء لرعاة الغنم وقبعات مزينة بالزهور، ويحملون سلال مملوءة بالفاكهة، البيض وعطايا أخرى، ويرقص هؤلاء الأطفال والفتية بمصاحبة الدفوف وآلة وترية صغيرة تدعى كافاكينهو Cavaquin-ho، ويغنون أنواع مختلفة من التراتيل، فالسات، بوليروهات، سامبات كتبها وألفها أفراد متعلمون خصيصًا لهذه المناسبة، أمام خلفية مرسوم عليها المزود فى بيت لحم. ويشكل هؤلاء الأطفال والفتية مجموعة شخصيات رمزية متنوعة تتضمن ملائكة ذات أجنحة، الفصول، الفضائل الإنسانية كالإيمان والأمل، النجوم، الشمس، القمر، الأرض، السامرى، كيوبيد ومجموعة متنوعة من الحيوانات، وتشكل كل هذه الشخصيات الرمزية جزءًا من المجموعة التى تعلن عن ميلاد المسيح(٧٩). وتصل المسرحيات إلى ذروتها عندما يغوى الشيطان الراعية المفقودة، التى تدعى أيضًا ليبرتين، وينقذها من أمير الظلام الملاك جبرائيل. ولكن الهجرة الريفية إلى المدن، وعملية تحويل الكريسماس الى عملية تجارية وانتشار تأثير موتيفات الكريسماس الخاصة بالشمال الأمريكى مثل الغزال المنقط بالثلج وبابا نويل، أدت هذه العوامل إلى تقليل ممارسة هذا الفن auto، إلى حد ما. ولا تزال مسرحيات Folia de Reis التى تتكون من مجموعة صغيرة من الموسيقيين ومهرج أبله وتتجول من منزل إلى آخر معلنين ميلاد المسيح، لا تزال هذه المسرحيات شائعة بين المهاجرين فى مصانع الحديد والصلب فى ساوباولو.

وترتبط مسرحيات الـ Chegansa برحلات البرتغاليين البحرية. وعادة ما يتم تمثيل هذه المسرحيات على مركب شراعى رمزى يعود للقرن السادس عشر، وغالبًا أمام الكنيسة، وتدور هذه الأوتو auto حول المصير الذى يحيق بطاقم قارب يتعرض لعاصفة شديدة فى أعالى البحار. ويقوم القبطان ، البحارة، القسيس، الطباخ، وعدد آخر من الضباط البحريين، بحكى الأحداث على سطح القارب بمصاحبة بعض الآلات الوترية فى صورة أغنية وحوار مُغَنَّى . والحدثان الرئيسيان اللذان يشكلان ذروة

المسرحية هما: عندما تَنْفَدُ المؤونة يسحب الطاقم القرعة لتقرير من سيستغنون عنه، والأمر الثانى هو أن الشيطان مختبئ داخل أحدهم وقد أتى ليطالب بروح القبطان.

والـ Congos أو Longadas، هى مسرحيات تدور حول معارك الملكة المقاتلة جنجا ملكه أنجولا. وبشكل عام تعيد هذه المسرحيات آداء مشهد تتويج ملوك أفريقيا، وحكى أحداث من التاريخ الافريقى تلك التى لا تزال الذاكرة الجمعية للسلالة المنحدرة من العبيد تحتفظ بها، وذلك من خلال الأغنية والرقص، وغالبًا ما يتم دمج الأغانى التعبدية الخاصة بالشخصيات الكاثوليكية السيدة روزارى، القديس بنديكت والروح القدس، تدمج هذه الأغانى فى تلك المسرحيات.

وربما تُعَدُّ ال Reisado وتسمى - أيضًا - Bumba- meu- Boi إحدى المسرحيات الراقصة الأكثر ثراء وغنائية وعجائبية، والتى تؤلف ما بين التقاليد الهندية والإفريقية والأيبرية فى شكل هجين. ويشير مصطلح Reisado، ذى الأصل البرتغالى، إلى عملية تمثيل موضوع مضمن فى أغنية شعبية ليلة ويوم وصول الملوك الثلاثة. وقد كانت العادة فى البرازيل وَصْلَ اثنين أو أكثر من ال Reisado بطريقة تعتمد على المبادئ التأليفية المميزة للجناح الموسيقى، أى وصل أجزاء من مسرحيات أخرى، أغانٍ مختلفة وقصائد، عناصر تصميم الرقصات، شخصيات شعبية، مخلوقات خارقة للطبيعة وحيوانات وإسكتشات مستوحاة من الحياة اليومية ، كل ذلك يتصل بطريقة ما بحيث يشكل الهيكل الرئيسى للمسرحية- موت وبعث الثور الراقص- فقط النواة التى تتصل بها العناصر الأخرى بشكل شبه اعتباطى(٨٠). ويعتقد أن المسرحية نبعت من مصادر متعددة، ولذا فوجود الثور وموته وبعثه يحتوى على معانٍ متعددة ومتداخلة. ويعتقد أن الشخصية الساخرة لثور مصنوع من إطار خشبى مغطى بقطعة قماش ملونة قطنية، ملتصق به قناع ذى قرون، يعتقد أن هذا الثور رقص بين القديسين والملائكة التى شكلت الهيكل الالهى لكل الآلهة المقدسة فى المواكب الدينية القديمة فى البرتغال(٨١). وعادة ما تقدم هذه المسرحية فى السادس من يناير، وهى متعلقة بميلاد المسيح وتتكون من احتفال أحد الحيوانات الذى يشاهد ميلاد المسيح. وقد استخدم مصطلح Rancho (حظيرة الماشية) لوصف مجموعة الراقصين الذين يمثلون دور رعاة الغنم وهم فى

طريقهم إلى بيت لحم يحملون هدية فى صورة نبتة أو حيوان، وتحمل كل مجموعة اسم أحد الحيوانات الموجودة فى مزود المسيح: حظائر ماشية للثور والحمار. وقد تأثر هذا التقليد المسيحى بالممارسات الطوطمية الوثنية الإفريقية والهندية، التى يُحتفى فيها بموت وبعث الطوطم. وفى حظائر الخيل، النمور الأمريكية، الغزلان، والحيات فى منطقة الأمازون، يموت الحيوان المخصص بمجموعة معينة ويبعث حيًا من جديد. ويشير ماريو دى أندراد إلى أن الشعائر التعبدية للنباتات والحيوانات والتى تعلن عودة الفصول – الخاصة بالمجتمع البدائى– تكشف هذه الشعائر عن إيمان بالقوى الطبيعية العليا التى يجب إرضاؤها من خلال الرقيات والاسترضاء. ويتضح هذا جليا فى رموز العودة المتكررة لعنصر إيجابى ما والذى يستخدم كواق ضد الخوف من الحرمان ، ويتضح ذلك أيضًا فى فكرة «موت وبعث الأرض، الشمس، الثور، الحيوان والنبات، والرب»[٨٢]. ومع ذلك، لا يجب النظر إلى استمرارية هذه الشعائر فى الثقافة الشعبية المعاصرة باعتبارها تعبيرًا فقط عن «بقاء» الرموز الإفريقية والهندية. ويمكن بدلاً من ذلك إرجاع هذا الواقع، كما أشير سابقًا، إلى الطبيعة الخاصة لعملية استعمار الريف البرازيلى، التى رسخت العلاقة ما بين البشر والطبيعة على غرار تلك الخاصة بالمجتمع «البدائى»، وذلك نظرًا لمستوى التنمية المتدنى لقوى الإنتاج المرتبطة بالريف البرازيلى.

بالإضافة لذلك، يرتبط الالتصاق الشديد بالثور والذى يتكشف من خلال أهمية ال Bumba-meu-Boi بالدور المهم الذى يلعبه الثور فى الاقتصاد الريفى فى البرازيل، خاصة أثناء الفترة الاستعمارية عندما ظهر ما يسمى بـ Civilizacao do Couro،[٨٣]، أى طريقة حياة قائمة على استخدام الجلود للملبس وللاستخدام المنزلى. وفى أجزاء كبيرة من المناطق الخلفية النائية، تم تخليد حياة مولدى الماشية أو ال Vaqueiros من خلال الأغانى والقصائد التى أشار إليها طلبة الثقافة الشفاهية فى البرازيل بـ Ciclo de Vaqueiros. ويتضح هذا الالتصاق أيضًا فى عرض ال Bumba- meu- Boi فى مارانهاو أثناء الاحتفالات الدينية المخصصة لـ ساوخاو Sao Joao . ووفقا للأسطورة السائدة، فإن هذا القديس كان يمتلك ثورًا يعرف كيف يرقص، وكان القديس يحب هذا

الثور حبًا جمًا. وفى ليلة ميلاد ساوخاو فى 23 يونيو يُعَمد الثور المصنوع من مخمل أسود والمطرز بدقة بترتر متعدد الألوان مصوراً الطبيعة، المسيح، والقديسيين، يعمد هذا الثور أمام مذبح محاط بالشموع ومعبق برائحة البخور.

وعبارة Bumba- meu- Boi تتعلق باللازمة Eh Bumba وضرب الطبول الذى يتبع كل التواءة ولفة يقوم بها الثور الراقص. ويعرفها المشاركون فيها باسم brinquedo (لعبة أو تسلية طريفة)، وتستمر ثمانى ساعات وأحيانًا تمتد إلى عدة أيام كما فى مارانهاو. وفى البداية كانت كل الطبقات تشاهد وتمدح عرض الأوتو auto ، أما الآن فالعرض والجمهور يتكونان من الفلاحين والعمال.

ويفيض البراندى المصنوع من سكر القصب، أثناء العرض، بين الممثلين والمشاهدين على السواء، ويشارك المشاهدون فى العمل بهمة: فيغنون مع الكورال ويصفقون للرقص ويحزنون لموت الثور ويفرحون عند بعثه من جديد(٨٤). وتشجع الموسيقى والرقص على التفاعل ما بين الجمهور والممثلين، وبمساعدة استخدام الأقنعة الكثيرة، يكسر هذا التفاعل أى ادعاء للواقعية، وتشبه ال Bumba فى عدد من الجوانب المسرح الشعبى لـ Commedia de llarte ، إذ تتمركز المسرحية حول موضوع مبنى بشكل فضفاض. وتنقل المشاهد الدرامية أو تسجل فى مخطوطات، ولكن نظراً لأن أغلبية المشاركين أميون، تتعرض النصوص لإعادة الاختلاق والتأليف(٨٥). ولذلك تعتمد قوة المسرحية على مهارة الممثل فى ارتجال الحوار وفى تمكنه من تفسير شخصية ما من خلال الإيماء والمايم والرقص. وكما فى الدراما الإليزابثية، يقوم الرجال بأدوار النساء باستثناء المغنية Contadeira، التى تجلس بجانب أوركستر مكون من الطبلة Za- bumba و ganza (شىء إسطوانى يحتوى بلورات شفافة) ورق، وتغنى عندما تدخل الشخصيات أو تغادر خشبة المسرح.

ويمكن تقسيم الشخصيات إلى ثلاثة أقسام: إنسية، حيوانية، خيالية، والأخيرة مأخوذة من الميثولوجيا الهندية. وأحد أهم الشخصيات الإنسية هو ال Capitao ويعرف أيضًا بـ Cavala Marinho، وهو مالك الثور ويمثل مالك الأرض أو رئيسا سياسيًا ذا نفوذ، وتسيطر هذه الشخصية على الجمهور من خلال الحديث، التصفير والغناء.

وهذه الشخصية مصنوعة من إطار على شكل حصان له سلطات، وينزلق الممثل داخل هذا الإطار بطريقة يبدو بها راكب على ظهر الحصان. ويساعده اثنان Vaqueiros أو رعاة بقر، Mateus وSebastiao، ومسئوليتهما هى رعاية الـ boi . ماتيوس شرير وعنيف وسباسيتو، الأسود، كسول وأخرق. وهما شخصيتان تشبهان المهرج، ويمسكان بمثانة حيوان مملوءة بالهواء ليضربا بها الشخصيات فى نهاية كل مشهد ويطردوها خارج خشبة المسرح. وتستمتع كاترينا، وهى سوداء أيضًا، بالرقص والشرب بطريقة سافرة. وبينما يمثل هؤلاء الثلاثة الشخصيات الشعبية، يظهر المهندس، القسيس، والطبيب كشخصيات ممثلة للسلطة. ويمثل البورينها burinha أو الحمار الصغير الذى يمتطيه راعى بقر وحية والثور وهو الأهم، يمثل هذا الحمار الحيوانات. ومثل الثور، تضع هذه الشخصيات الخيالية أقنعة ملتصقة بأطر أكبر من الحجم الحقيقى فى الحياة لتؤكد على صفاتهم الغريبة والمخيفة. ومن بين تلك الحيوانات نجد الكايبورا Cai-pora، وهو جنى شرير مأخوذ من الميثولوجيا الهندية ويمثله قنفذ صغير بمئزر، وهناك بابو babou المخيف وهو شبح حيوان فى شكل جمجمة حصان، وهناك مخلوق برأسين يسمى «الميت يحمل الحى»؛ والشيطان الذى يظهر وهو يبصق النار ويرتدى أجنحة حمراء وسوداء، وله ذيل. وتشكل هذه الشخصيات وعديد غيرها، والموزعة طيلة الحكاية والمشاهد الملحقة بها، الوسائل التى تخلق من خلالها دراما ساخرة، هزلية وخيالية حيث يمتزج المشهد بالآخر بشكل خيالى وحر غير عادى.

ويتكشف قلب الحكاية بالطريقة التالية: يدخل الكابيتو Capitao ممتطيا فرسه الى خشبة المسرح المشكلة من قبل دائرة المشاهدين وينادى على مساعديه، ماتيوس وسباسيتاو، ويطالب بإحضار الثور. يذهب ماتيوس وسباستياو ويناديان على الثور باسمه الذى يختلف من منطقة لأخرى. يعلن الكورال عن وصول الثور، يدخل الثور وهو يرقص بشكل جامح، يلف ويترنح ويهاجم الجمهور والكورال والفاكيرو Vaqueiros بدون تمييز. وفجأة ينهار الثور المحبوب ويموت متعبًا، يقضى عليه رمح أو ضربة على الرأس. يغنى الكورال أغنية رثاء حزينة:

ثورى المسكين مات

يا إلهى ماذا سيحدث لى الآن؟

سأذهب للبحث عن آخر

فى آخر بياوى Piaui (٨٦).

يطلب الكابتن من الطبيب معالجة الثور ويطلب ال Capitao domato من حارس الغابة القبض على المعتدى المسئول عن موت الثور. ودائما ما يؤدى هذا المشهد بشكل هزلى، فيظهر الطبيب كرجل ضرير يتحسس الثور بيديه ويظنه امرأة شابة. وتوزع أجزاء الثور، فى بعض العروض، على أعضاء الجمهور المحروفين بطريقة هزلية وساخرة. وبالتناوب، يحل النبيذ الذى يمثل دم الثور محل لحمه. ثم يستدعى القسيس بدوره فى مشهد الاعتراف ويدخل القسيس وهو يرقص ويغنى ويبارك الجمع. وبدون وقار، يرثى القسيس لقلة نبيذ سكر القصب ويسأل وهو يتعجب لماذا يشعر بالبرد تحت عباءته: هل هى مليئة بالضراء؟ وفى المشاهد الكوميدية التالية يتزوج من كاترينا ماتيوس. وبعد كثير من التوسل والضرب على الرأس بمثانة مملوءة بالهواء، يصف الطبيب علاجًا، وينتعش الثور مجدداً ليمتع الجماهير الحاضرة متعة لا حد لها. ويغنى الكورال والأركسترا والممثلون بانتشاء إذ يفيض البراندى بغزارة؛ يمرر الثور القبعة حول الجمهور لجمع النقود، يصطف الممثلون وباقتراب الفجر تغنى الفرقة Cantodeira أغنية وداع حزينة(٨٧).

ويُسهل استخدام الأقنعة فى المسرحية عملية المحاكاة الساخرة لمخزون الشخصيات فى المجتمع الريفى التقليدى. وتدعو المشاهد المبتذلة التى تبرز نقائص الطبيب ورجل الدين والكابتن، تدعو الجمهور كى يتخذ موقفًا نقديًا تجاه هذه الشخصيات السلطوية، وفى نفس الوقت يحث الضحك على التنفيس عن المشاعر المكبوتة، وبرغم أن الشخصيات التى تمثل «الشعب»: مثل كاترينا، ماتيوس وسباسيتنا وقد تم تصويرها بشكل نمطى، من وجهة نظر الطبقة المسيطرة، كسكيرين، غير مسئولين، ومحتالين، إلا أن ذلك لا يعنى بالضرورة أن الوظيفة الرئيسية لعرض الأوتو auto هو ممارسة الضبط الاجتماعى وذلك من خلال السخرية من هؤلاء الذين لا يتصرفون وفقًا لقواعد الاجتهاد فى العمل والسلوك الحسن الذى يصفه المجتمع. إذ يتم

السخرية من الشخصيات الرفيعة والوضيعة على السواء، ويشترك الجمهور والممثلون معًا فى حدث يستخدم فيه المسرح والغموض، التشويه والتعبيرات الغير لائقة، والتأكيد على الخيالى والجسد، كل ذلك يقلل من حدة الجدية الضيقة التى يغلق من خلالها النظام الاجتماعى القائم أية احتمالات لمساءلة تفسيره للواقع. وبهذا المعنى، يمكن القول بأن الـ Bumba- meu- Boi نشأت من خلال أسلوب التعبير الكرنفالى، الذى يراه باختين، كما وصفه فى كتابه عن رابليه، معارض لـ «كل ما (هو) جاهز ومكتمل ادعاء بالثبات... كل رموز لغة الكارنفال مملوءة بالعناصر العاطفية المثيرة للتغيير والتجديد، مع الحس بنسبية المرح الخاصة بالحقائق والسلطات السائدة»(٨٨). وهكذا يمكن اعتبار الـ Bumba-meu-Boi شكل من أشكال الثقافة الشعبية ليس فقط لأن الشعب هو الذى يعرضه وينتجه، ولكن أيضًا بالمعنى النقدى والتحررى الأوسع للمصطلح كما ناقشناه فى المقدمة.

ومع تقدم عملية التحديث والتنمية الرأسمالية خلال الثلاثين عامًا الماضية، مر الـ Bumba بتغييرات عديدة. ففى بعض الحالات، لا تكون الـ Bumba مسرحًا راقصًا وإنما تصبح شكلاً من أشكال الإلهام أو التسلية التى يسود فيها العنصر الجمالى على حساب الوظيفة النقدية والمعنى الدينى الميثولوجى. وعلى سبيل المثال، ففى الـ Bumba-meu-Boi التى تعرض فى مارانهاو، ساهمت عدة عمليات فى هذا التحول. فقد تم تضمينها من قبل الصناعة السياحية داخل مناطق الجذب التى تقدم للجمهور المدينى، وذلك من أجل استعادة شىء مما هو مقدس وعجيب وفى نفس الوقت غائب عن منتجات صناعة الثقافة المنمذجة والمصنوعة بالجملة. وتدريجيًا، تحول الـ Boi الذى كان يعرف بـ brincadeira، ويعتمد على موهبة الابتكار والقدرة الارتجالية، تحول الى عرض متوقع، واع بذاته، واستبدل الاحتفال الدينى بمشهد مسرحى عادى، ونظرًا لأن السياسيين المحليين ورجال الأعمال هم الذين يمولون هذا العرض، فقد تم قمع العنصر النقدى فى المسرحية. وكما أصبح الـ Boi منتجًا رائجًا تجاريًا فقد تغير التنظيم الداخلى للمجموعة. ولم يعد يتم الصرف على الـ brincantes كمجموعة ولكن على الأشخاص القادرين على تأمين عائد من الاستثمار. ولم تعد الـ Boi تنتمى جماعيًا إلى حى ريفى أو شارع قروى وذلك كى تصبح ملكية خاصة للمستثمرين والمنظمين. ويوجد

الآن فى مارانهاو عروض موازية للـ Sambadromo ، حيث تقام الاحتفالات الكارنفالية السنوية فى ريو، للـ Bumba-meu-Boi وبالإضافة لذلك، تجبر المنافسة ما بين المجموعات المختلفة تلك المجموعات على الاحتفاظ بأفضل مغنيهم وراقصيهم لأعلى سعر، وبالتالى إبقائهم داخل دائرة الإنتاج والاستهلاك التابعة لاقتصاد رأسمالى أوسع، تلك التى لا يستطيعون التحكم فيها والتى تفصل الـ Bumba عن مصدر إلهامها الأصلى.

ومع ذلك، رغم أنه يمكن تعريف هذه العملية، إلا أن ذلك أمر غير حتمى، والعلاقة ما بين الثقافة الشعبية الريفية والثقافة عبر القومية المنبثقة من القطاع الحديث للاقتصاد، تتنوع هذه العلاقة حسب السياق الخاص الذى تحدث فيه هذه المواجهة. ففى بعض التجليات الثقافية التى ستناقشها تاليًا، تصبح أشكال الثقافة الشعبية الريفية مرتبطة بالقطاع الحديث بطريقة تسمح لها بالبقاء والنمو بطرق لا تتضمن دائمًا تحول هذه الأشكال الى بضاعة منمذجة بشكل تام .

الشعر الشفاهى وفن الحكى

يعد الشعر الذى كتبه الفلاحون من أغنى التقاليد الموجودة فى الثقافة الشعبية الريفية البرازيلية، والمفارقة يسمى هذا الشعر المكتوب «أدب شفهى». وقريب من هذا التقليد وإن شكّل نوعًا مختلفًا خاصًا به، شعر الكانتادور Cantadores (المغنّون الجوالة).

وينبع كلا الشكلين من تقليد أوروبى عام يرجع للقرون الوسطى وإلى حد أقل، إلى تقليد شفهى هندى وإفريقى يرجع الى مصادر متعددة: الحكايات الشعبية، الأساطير، الحكايات الرومانسية الخاصة بالقرون الوسطى، وحكايات المتشردين الإيبيرية. ويشتمل هذا التقليد على الملحمة، عناصر ساخرة، هزلية وخيالية، مشورة أخلاقية، تعاليم دينية وتعليقات نقدية كثيرة على الحياة اليومية وعلى الأحداث التاريخية والجارية[٨٩].

وقد ظهر هذا الشعر فى شكله المكتوب فى الشمال الشرقى قرابة نهاية القرن التاسع عشر، ورغم أن بداية انتقاله كانت شفوية، إلا أنه بدأ يباع على أبواب الأسواق وأكواخ بيع الكتب فى الشمال الشرقى فى صورة Folhetos أو كتيبات صغيرة. وفى البرتغال، كانت هذه الـ Folhetos أو الكتيبات التى تحكى بطولات ومغامرات الفرسان والأميرات، كانت تعرف بـ literatura de Cordel (أدب الحبل) أو Literatura do Cego (أدب العُمى) وذلك لأن هذه المكتبات كانت تعرض على حبل ويبيعها باعة متجولون عُمى .

وفى فرنسا القرن السابع عشر، كانت مدينة تروى مركز لشكل شبيه بذلك الإنتاج الأدبى، Literature de Colportage، والذى كان يعرف فى إسبانيا باسم Pliegos Sueltos، وفى المستعمرات الإسبانية فى المكسيك، البيرو، الأرجنتين كان يعرف باسم Corridos [٩٠].

وقد بدأ هذا الشكل الأدبى فى الانقراض من أوروبا فى القرن التاسع عشر. ولكن، فى شمال شرق البرازيل، دفع النمو البطىء للصناعة والتجارة ونشأة الطبقة المتوسطة المتواضعة المصاحب لذلك فى المراكز المدينية، دفع ذلك إلى نمو مؤسسات صغيرة للطباعة. وقد أدى إلغاء العبودية فى 1889 وطرد الفلاحين من الأرض نتيجة للتوسع فى اقتصاد السكر، أدى ذلك إلى خلق جماهير من العمال الريفيين الرحل الذين لم يعودوا قادرين على إعاشة أنفسهم داخل اطار اقتصاد العيش المكتفى بذاته، وبالتالى يزداد اعتماد هؤلاء العمال على الأجر. وقد أدى نمو اقتصاد الأجر بدوره الى خلق سوق استهلاكى فى الـ Sertao لأدب الحبل Literatura de Cordel الذى ينتج فى المدن. وفى نفس الوقت، أدى وجود العمل ذى الراتب تدريجيًا إلى تقويض العلاقات الاجتماعية التقليدية التى كانت تميز المجتمع الريفى: وحلت العلاقة الغير شخصية التعاقدية القائمة على النقد، جزئيًا، محل التوزيع الشخصى للرعاية مقابل الخدمات[٩١]. وهكذا، أدت الاضطرابات الاجتماعية، الفقر، وعدم الأمان الذى ازداد حدةً نتيجة الجفاف الحاد الذى أصاب البلاد فى 1879 ، أدى كل ذلك إلى ظهور

الحركات المسيحية التى أصبحت الموضوعات المحورية فى العالم الخيالى لأدب الحبل، Literatura de Cordel.

ومع بداية القرن العشرين وحتى نهاية الثلاثينيات ، كان هناك سلسلة من التمردات قام بها الفقراء فى المناطق الخلفية الثانية، وكان عنفهم ويأسهم الذى وجد تعبيرا فى رؤى زعمائهم الروحانيين، يشهد على الظلم الاجتماعى للنظام الاجتماعى الريفى فى الشمال الشرقى. وقد اتسمت هذه الحركات بنوعين مختلفين، وإن كانا مرتبطين، من ردود الفعل الخاصة بالفلاحين تجاه ظروفهم. تجمع الأتباع حول «نبى» دينى له قدرات إعجازية مزعومة، غالبًا ما تتضمن عبادة ثور مقدس؛ وتكوين جماعات من قطاع الطرق معروفين باسم Cangaceiros الذين كانوا يهيمون فى الريف ويعتدون على العزب والإقطاعيات Fazendas ويتورطون فى نزاعات مسلحة ضد ملاك الأرض وسلطات الدولة. وأصبح الأنبياء وقطاع الطرق شخصيات محورية فى الثقافة الشفهية للشمال الشرقى ، وبصفة خاصة قاطعى الطريق أنطونيو سلڤينو (Lampiao) ورفيقته ماريا بونتيا اللذين اشتهر بشجاعتها وغطسرتهما وشدتهما. والكثير من الكتيبات ذات الموضوعات الدينية أهديت إلى بادر سيسرو، قسيس يقال إن له قدرات علاجية إعجازية ولا يزال يعبد حتى اليوم كقديس (Plate 5). وكان النبى أنطونيو كونسليرو، الذى أعلنت مواعظه المسيحية عن اليوم الذى «سوف تتحول فيه مياه فاسا باريس Vasa-Barris إلى حليب وحوافها إلى خبز مصنوع من الذرة الحلوة»[٩٢] ، كان هذا القس، كما سبق وأشرنا فى الفصل الأول، الزعيم الروحى لمجتمع من المؤمنين مؤسس على مزرعة مهجورة تسمى كانودس Canodos.

وتتألف الكتيبات Folheto المصنوعة من ورق بنى رخيص من أربع، ثمان، اثنين وثلاثين أو ست وأربعين صفحة. ورغم أن عدد الصفحات محكوم بالشكل الشعرى، إلا أن حقيقة أن عدد الصفحات تضاعف بالأربع فذلك نتيجة تقنيات الطباعة المستخدمة، حيث تطوى الصفحة المطبوعة فى أربع صفحات. وغالبًا ما تكون الحكايات الملحمية والحكايات الرومانسية والـ Pelejas التى تصف المبارزات الشعرية بين اثنين من المغنيين الجوالة Cantadores، غالبًا ما تكون هى الأطول فى عدد الصفحات. وهناك

أيضا طرق عديدة ومختلفة لنظم الشعر فبعض القصائد تأخذ شكل عشرة أبيات كما في Martelo agalopado (The galloping Hammer)، ولكن الشكل الأكثر شعبية هو الـ Sextilha (نموذج الست خطوات) وإيقاعه يتوافق مع النموذج التالى ABCBDB:

Caro Leitor, eu te Peco/ Para Ler Com atencao/ Este Livro ate ofim/

Satisfacao/ Se queres Saber Um Pouco/ Da Vida de Lampiao" "Egrande a (٩٣).

وغالبا ما يعرض الـ Folheteiro، بائع الكتيبات، بضاعته فى شكل مروحة فى حقيبة مفتوحة أو على مقعد صغير. ومن أجل أن يجذب انتباه زبائنه يعرض البائع أيضًا حيوانًا عجيبًا. وعندما يتجمع عدد كاف من الزبائن يعلن من خلال عبارة مأخوذة من الكتيب أنه «سيغنى». وعند النقطة الأكثر إثارة وتشويقًا، يتوقف البائع عن غنائه ويغرى مستمعيه بشراء الكتيب إذا ما كانوا يريدون معرفة نهاية القصة(٩٤). ويعد الغلاف أحد الملامح المهمة للكتيب. وكان الغلاف موضحًا بصور ونقوش بسيطة فى البدايات، بعد ذلك وتدريجيًا أصبح منحوتات خشبية تمثل فى أشكال تعبيرية جزئية وبسيطة محتوى القصيدة: وحديثا، ولسوء حظ وغم كثير من الطلبة والمعجبين بأدب الحبل، أصبحت الأغلفة التى تنتجها كبريات دور النشر فى ساو باولو تشبه أغلفة مجلات العرى الهزلية. واستبدلت الصور المنقوشة فى الخشب بتمثيلات متعددة الألوان، وواقعية للامبياو Lampiao وماريا بونيتا أمريكية شمالية، وفى أوضاع أشبه بتلك الخاصة بأدب البورنو المدينى الناعم (Plate 12). وهذه الأغلفة شائعة جداً بين القراء(٩٥). وبناء على مقابلاتنا مع العمال الريفيين المهاجرين الذين يشترون هذه الكتيبات، وجدنا أنه بالمقارنة مع النقوش الخشبية التى تعكس فقر أدوات الإنتاج، فإن هذه الأغلفة ذات التقنيات الراقية تمد هؤلاء العمال بإحساس ما بأنهم يشاركون فى ثمار الحداثة. وهذا من شأنه أن يثير إحدى المشاكل النظرية المحورية التى أثرناها فى المقدمة: إذا ما رفضنا استفتاء الرأى السابق وأيضًا المفهوم الجوهرى للشعبى – كتقديرات السوق أو صفة متأصلة لنص أو حرفة فنية – وافترضناها كمفهوم يدل على علاقات السلطة الثقافية بين الجماعات المهمنية والجماعات التابعة، فأى من الأغلفة

يمكن اعتباره شعبيًا؟ وإذا ما نظرنا إلى إنتاج وتوزيع أدب الحبل، وإلى شكله ومحتواه والتغيرات التى مر بها نتيجة للنمو الرأسمالى، سوف نتوصل إلى حل تقريبًا، إلى فهم للاعتبارات المعقدة المضمنة عند محاولة إيجاد هذا الحل.

وحتى الستينيات من هذا القرن، عندما بدأ الحكم الإصلاحى الشعبى وقتها حملات لمحو الأمية، كان أكثر من 50٪ من السكان أميين. وأغلبية هؤلاء السكان يتمركزون فى المناطق الريفية وخاصة الشمال الشرقى للبرازيل. كيف إذن يمكن للمرء أن يفسر الشعبية المتنامية لأدب الحبل فى مجتمع ثقافته شفاهية إلى حد كبير؟ إن الـ Folheto، منتج ثقافى يستخدم بشكل جماعى. فهو يشترى من أحد تلك الأبواب الخارجية للأسواق فى الشمال الشرقى ويقرأ عاليًا من قَبل شخص متعلم لعائلة أو مجموعة عائلات فى حى ريفى. ويجب على قارئ الكتيب أن يجيد فن الحكى، وتصاحب قراءته نفس التأكيدات الإيقاعية والغنائية التى يستخدمها المغنى الجوال عند القائه لشعر ارتجالى. بالإضافة لذلك، ونظرًا لغياب تعليم ابتدائى وثانوى مناسب فإن حفظ وتذكُّر الكتيبات المقروءة عاليًا يساعد المستمعين على تعلم القراءة فيما بعد. ويقتبس مورو دى ألميدا Mouro de Almeida فى بحثه عن أدب الحبل كلام مانويل دى ألميدا فيلهو Maoel de Almeida Filho عندما حكى له الحكاية التالية: عندما كان طفل اعتاد الذهاب إلى الأسواق المفتوحة ليستمع إلى الـ Folheteiro وهو يلقى محتويات كتيبه على مجموعة من مستمعيه – وفى إحدى المرات، عندما تأثر بجمال ما قد سمعه، اشترى واحدًا لنفسه وبدأ تدريجيا يعلم نفسه القراءة [٩٦]. ودور الـ Folheleiro فى هذه العملية التدريبية مهم جدًا؛ لأن فنه كَحَكَّاء ومؤد عام يعاد أداؤه مرة أخرى فى القراءات الجماعية التى تحدث فى الجلسات العائلية، وهكذا تدخل أجيال المستقبل من الشعراء إلى صنعتهم.

وبينما توجد فئات مختلفة من الـ Folheteiros، حسب نوع الكتيب الذى يباع، إلا أن معظم هؤلاء القراء شعراء أنفسهم. ونظرًا لأن الشاعر لا يمتلك بالضرورة المال اللازم لطباعة شعره، فيجب على الـ Folheteiros أن يبيع شعره لناشر ما، وهذا الناشر يكتسب حق المؤلف فى الطبع. وفى المقابل، يتلقى الشاعر نسبه معينة من

الكتيبات المطبوعة التى يبيعها كى يكسب عيشه [٩٧]. إن أمنية كل Folheteiros أن يكون ناشراً نفسه، وفى بعض الأحيان، أن يكون مؤلفًا- ناشرًا- بائعًا- وفى كل مرحلة من مراحل دائرة الإنتاج الشاعر دائمًا موجود، سواء كان فلاحًا أو عاملاً ريفيًا لبعض الوقت. ويبدأ تدريبه فى مرحلة الطفولة بالاستماع إلى المغنيين الجوالة أو مؤلفى الكتيبات فى الأسواق المفتوحة أو جلسات القراءة الجماعية فى المنازل ويتشرب المتدرب القواعد الجمالية للوزن والإيقاع فى بداية حياته على مستوى اللاوعى، ليصبح جزءًا تامًا وكاملاً فى البنية الذهنية لشاعر المستقبل[٩٨]. وهكذا يكون الشاعر تعبيرًا أكثر تطورًا لثقافة شفاهية مشتركة، يفهم الواقع فيها من خلال شفرات حكائية والاستخدام الشعرى للغة، وتكون فيها عملية تكوين الشاعر غير منفصلة عن حياة عائلة ومجتمع الفلاحين. وكما يشرح الشاعر خواكابليرا Joao Cabelira الذى يعيش فى ساوباولو: «إن الحبل الذى تراه هذا كان هو البداية . لقد كنت أقرأ الحكايات الرومانسية، ثم شخص ينادينى فأغنى القصيدة. أنا نصف أمى، ولكن الحبل أعطانى رؤية واسعة للأشياء الجميلة المباركة على هذه الأرض. تطورت وفتحت عقلى للكلمات الأكثر صعوبة»[٩٩].

وهناك جدل كبير حول التصنيف الصحيح لموضوعات أدب الحبل، ولكن لا يزال التصنيف ممكنًا إذا ما وضعنا فى الاعتبار الواقع الاجتماعى المتغير الذى يشير اليه العديد من الشعراء[١٠٠]. ولهذا فقد اخترنا أن نناقش عددًا صغيرًا من الأنواع ذات الأهمية الكبرى. فالقصائد ذات الأصول الأوروبية والتى تعود إلى القرون الوسطى شائعة جدًا وعادة ما يشار اليها باسم Folhetos de tradisao، مثل «حكاية الأمبراطورة بوركينا»، و«الأميرة ماجالونا»، «شارلمان والفرسان الاثنا عشر»، و«عفو دولينيا»[١٠١]. ويتصل بهذه الحكايات الرومانسية الحكايات التى يعرفها بعض طلبة الحبل بانتمائها الى الـ Ciclo do Maravilhoso، التى تقدم عالم البشر بشكل خرافى وعجائبى من خلال وجود مجموعة من الحيوانات، كائنات أسطورية مثل حوريات البحر، الغيلان، الساحرات، المستذئبين، الآلهة الإفريقية، والشخصيات الهندية والإغريقية

الميثولوجية. وقد أصبحت قصيدة «الطاووس الغامض» التى كتبها خوسيه كاميلو دى رزند de Resende فى عام 1938 إحدى كلاسيكيات هذا النوع الذى تتعلق فيه قوانين الطبيعة من جراء التدخل السحرى .

وهناك أيضًا نوع آخر غالبًا ما يندرج فى مجموعة الـ Folhetos de Hadicao وهو الشعر الذى يتناول موضوعات صوفية ودينية فعدد لا يحصى من الكتيبات تحتوى على أوصاف رؤيوية لتجارب دينية والحيوات النموذجية للرسل الذين ألهبت قدراتهم الخارقة المزعومة ومواعظهم عن البعث والحساب خيال أتباعهم بآمال مسيحية للخلاص من العوز والجوع. وبهذا المعنى، يكون شاعر الكتيبات موجودًا ليس فقط فى شمال شرق البرازيل ولكن فى أجزاء أخرى من أمريكا اللاتينية : كولومبيا والمكسيك، وبذلك يمكن اعتبار هذا الشاعر رائدًا بل ومصدرًا أصليًا مهمًا للواقعية السحرية- وكما يشير آلخو كاربنتير Alejo Carpentier فى مقدمته لكتاب (The King- El reino de este Mundo dom of This War, 1949) فإن انتشار الأسطورة والممارسات السحرية ونظريات تفسير الكون المتنوعة فى العالم الثقافى فى أمريكا اللاتينية تسهل عملية ظهور «الأمور العجائبية» فى الحياة اليومية - التى، كما سنرى لاحقًا- سجلها شعراء الحبل- فيكتب كار بنتير «إن العجائبى فعلا يتحقق» عندما ينشأ من تبديل غير متوقع للواقع (المعجزة)، من تجلٍ مميز للواقع، من إضاءة فريدة تبرز الثراء غير الملحوظ للواقع[١٠٢]. وعادة ما يشار إلى القصائد التى تعرف وتعلق على الحياة اليومية ، على الأحداث الاجتماعية الماضية والحالية، على الظواهر الطبيعية والشخصيات الهامة، بشكل ساخر ولاذع غالبًا، يشار إلى هذه القصائد باسم Folhetos de epoca وهذه الـ Folhetos شائعة جدًا ربما بسبب أن طرافتها اللاذعة وسخريتها السوداء وحساسيتها لما هو عبثى يصوِّر وجودًا غريبًا يمكن تحمله. فمثلاً، عند وفاة الزعيم الشعبوى جتليو فارجاس Getulio Vargas، بيعت أكثر من 70,000 نسخة من الكتيب الذى يحكى ظروف وملابسات وفاته. وبالإضافة لذلك، وفى غياب جمهور متعلم وجرائد شعبية، فإن هذه الكتيبات كانت، فى الجزء الأول من هذا القرن، المصدر الرئيسى للمعلومات بالنسبة للسكان الريفيين .

ولاتزال الـ Folhetos تحتفظ بأهميتها حتى اليوم باعتبارها وسائل يغير من خلالها خيال الشاعر وإدراكه النقدى وعمق تفسيره، الحياة اليومية. وقد كان الشاعر ليان روجوميز دى باروس Leandro Gomes de Barros، وهو من أوائل وربما أعظم شاعر فى أدب الحبل فى البرازيل، كان ينشر ويبيع شعره ويجمع مادة عن رحلاته فى الشمال الشرقى الفاصل عن طريق السكة الحديد الغربية العظمى Great Western Railway، والتى كان يديرها ويمولها البريطانيون. وقد تضمنت هذه المادة آخر أخبار الحرب بين قطاع الطرق وملاك الأراضى، الرسل وأتباعهم، والعادات المتغيرة وأحداث أخرى كثيرة عادية وغير عادية. ومن الكتيبات ذات الأهمية الخاصة Folhetos de Valentia، وهى عبارة عن قصائد ملحمية تحكى عن الأعمال الشجاعة لأفراد بطوليين (Plate 13). وتشبه هذه الحكايات الحكايات التى تنتمى للقرون الوسطى عن الفرسان الرحالة. ولكن، فى سياق الـ Sertao، حل ملاك الأراضى محل ملوك أوروبا الإقطاعية الطغاة، بينما تحول الفرسان الشاردون الى قطاع طرق. وقد تم تسجيل مواجهاتهم العنيفة مع الشرطة وملاك الأراضى، ذكائهم فى التغلب على خصومهم، احتقارهم للموت وقدرتهم المذهلة على التحمل فوق طاقة البشر، تم تسجيل كل ذلك فى الشعر من قبل كل شعراء الحبل الكبار. ومن الملامح المثيرة فى هذه القصائد أن قطاع الطرق غالبًا ما يرون أن لديهم علاقة مميزة مع الشيطان. وبهذا، يبدو أنهم يشاطرون الشياطين طبيعتهم الغامضة: ويصورون باعتبارهم مرتكبين للشر، مثل لوسيفر Lucifer، الذى تحدى سلطة الرب، إنهم متمردون يتحدون سلطة ملاك الأراضى والدولة. وقد تم تخليد سخريتهم من السلطة، شجاعتهم وأحيانا دفاعهم عن الفقراء، فى أعمال مثل «لامبياو، رعب الشمال الشرقى» "Lampiao, The Terror of the Northeast" و أ ب ج ماريا بونيتا، لامبياو وقطاع الطرق أتباعه The ABC of Maria Bonita, Lampiao and his Cangaceiros التى كتبها ردولف كويلهو دى كافالكانت Rodolf Coelho de Cavalcante. وتحتوى Folhetos de Valentia على العديد من الحكايات حول ظروف العمل القاسية التى يخضع لها العمال الريفيون والتى تؤدى إلى مواجهات بين فلاح تقى وشجاع ومالك أرض جشع. ويعكس هذا الصراع الشخصى معارضة أوسع بين ال Sertao، الذى يمثل حياة الفلاح الصعبة ولكن المستقلة فى نفس الوقت فى ظل

اقتصاد العيش، وبين المزرعة التى تمثل الخضوع المذل للعمل المأجور. وترتبط الدراما التى تتكشف فى Folhetos de Valentia هكذا بعنصر رئيسى فى الذاكرة التاريخية لسكان الشمال الشرقى: حالة السكان الرحل، الذى قدر لهم العمل الموسمى والهجرة. وتحتوى هذه الكتيبات على أشعار بليغة تندد بظلم النظام الاجتماعى السائد وعلى رؤى طوباوية لإنسانية متصالحة. ومع ذلك، فهذا الموقف النقدى له جذوره فى عملية نمذجة الماضى المجسدة داخل أساطير العصر الذهبى البائد، وفى نموذج القرون الوسطى للحب بين الفرسان النبلاء والعذارى الطاهرة، وخاصة فى عادات وقيم المجتمع التقليدى، أى عالم لم يزل بعد غير ممسوس «برزائل وشرور التقدم».

وكما أشرنا سابقًا، فقد تواكبت عملية التصنيع فى البرازيل مع أزمة اقتصادية وسياسية حادة فى الاقتصاد الريفى للشمال الشرقى. وإذ لم يعد نظام الرعاية يحمى العمال المأجورين وكذلك تشريع العمل الذى ظهر فى الثلاثينيات لم يقم بدوره فى حماية هؤلاء العمال، فقد قدمت عملية التحديث فوائد قليلة للفلاحين. وعلى ذلك لا يكون الأمر مستغربًا إذا ما تم نقد النظام الاجتماعى السائد من وجهة نظر ماضٍ تقليدى منمذج. وهذا ما يمكننا من فهم التعايش القائم بين المتمرد والخاضع، المستهتر والأخلاقى، النقدى والسلطوى فى أدب الحبل. وكثير من هذه الكتيبات، خاصة تلك التى تتضمن تعليقات على العادات الاجتماعية المتغيرة، تمدح القيم التقليدية مثل احترام الأبناء للآباء، الاخلاص الزوجى والإيمان الدينى.

وتقدم حكايات عديدة صورًا رهيبة لبشر تحولوا إلى حيوانات أو وحوش غريبة كعقاب لتعديهم على المعايير الاجتماعية التقليدية. ففى كتيب ردولف كويلهو دى كافا لكانت المشهور «البنت التى ضربت أمها وأصبحت كلبة» The Girl Who Beat Her Mother and became adog، تتحول هلينا، البنت المتمردة، إلى كلب مسعور برأس إنسان وجسد حيوان. وفى «هذا هو الفساد»، "This Corruption" ، و«موضات اليوم المشينة» "The Scandalous Fashions of Today"، ينصح القراء بألا يخضعوا للتأثير غير الأخلاقى للقيم الحديثة الدنيوية مثل الطمع، الاتصال الجنسى غير الشرعى، الطموح وعدم الأمانة.

أما النساء فقد تم تصويرهم بشكل نمطى؛ فهم إما عذروات فاضلات، وأمهات مضحيات، وإما مخلوقات فاسدة متواطئة مع الشيطان ليتسببوا فى سقوط الرجل، وذلك إذا كانت لهن علاقات جنسية خارج إطار الزواج والأسرة(١٠٢). ونظراً لأن أدب الحبل قد ظهر داخل مجتمع ذكورى أبوى حيث تعتبر سلطة الكلمة منطقة سيادة ذكرية، فليس غريباً أن يكون عدد قليل جداً من النساء شاعرات. وهؤلاء النسوة اللاتى تعدين على حدود النوع غالبًا ما عاشوا حياة هامشية وانخرطن فى السلوكيات المقصورة على الرجال مثل الشرب والاتصال الجنسى غير الشرعى، وذلك بالرغم أنه مع تقدم عملية التصنيع وتنامى فرص عمل النساء خارج البيت، قد ازداد ظهور النساء الشاعرات. وبهذا المعنى، من المثير ملاحظة أن «شرور التقدم» غالبا ما ترتبط بشكل سلبى بالانهيار الناتج عن تخطى حدود النوع. ففى عديد من الكتيبات، تعانى المرأة التى تتحدى الأخلاقيات التقليدية على أيدى قوى خارقة للطبيعة. ففى «الشيطان البيبى ظهر فى ساوباولو» "Baby Devil appeared in Saopaulo" نجد امرأة تتوق إلى الاستمتاع بجسدها، فتلعن بطنها الحامل وطفلها القادم الذى يمنعها من المشاركة فى الاحتفالات الكارنفالية. وفى اليوم التالى تضع مولوداً شيطانيا:

ورأت أن البيبى

مشعر وله قرون وذيل

ويزمجر مثل كلب

كان وقحا وعنيفا

وليس هناك من شك

أنه لا يمكن أن يكون إلا شيطاناً.

وأعلن الطفل الشيطان تحالفه مع العالم الحديث وهو يقسم ويلعن خالقًا فوضى فى مستشفى الأمومة وفى الكنيسة وفى المدينة:

أنا منظم

العالم الجديد الحديث

الديانات الزائفة

مسجلة فى كتابى

يمكن أن يتبعوا معتقداتهم

فى أعماق جهنهم (١٠٤) .

وتنحو التناقضات الاجتماعية نحو أن تكون مقدمة فى أطر ميثولوجية كصراع بين متناقضين: بين الفضيلة والرزيلة، الغنى والفقير، قطاع الطرق والشرطة، الرب والشيطان– وهذه الرؤية المثنوية للعالم تم تفصيلها فى أحد الأفلام المتميزة للمخرج جلوبر روشا Glouber Rocha وهو فيلم «رب أسود، شيطان أبيض»، ,Black God White Devil، (Deuse odiabo naterra do Sol 1963). ونادراً ما يحل هذا الصراع الدائم بين الفلاح ومالك الأرض داخل الحكاية بطريقة تجعل القمع يتغير من خلال نظام اجتماعى بديل. وغالباً ما يحل على المستوى الفردى من خلال إحلال مالك أرض طيب محل الشرير أو زواج الفلاح من ابنة مالك الأرض. وبهذا المعنى، يمكن القول بأن إحدى الوظائف الاجتماعية لأدب الحبل هو تخفيف التوتر الناتج عن عدم التكافؤ الاجتماعى، ولكن دون تحد حقيقى للعلاقات والمؤسسات القائمة. ومع ذلك، توجد استثناءات لهذا النمط؛ ففى الستينيات، عندما ظهرت حركة لاتحاد التجارة فى الشمال الشرقى للدفاع عن العمال الريفيين، بدأ ظهور موضوع تحرير الفقراء من خلال التغيير الاجتماعى فى عدد من الكتيبات. وفى أثناء الدكتاتورية العسكرية التى سادت فى الفترة من 1964 إلى 1985 كان يتم القبض على الشعراء بشكل متكرر بسبب دعوتهم إلى ونشرهم لأفكار «هدامة»، وفى بعض Folhetos de e Poca نجد الشاعر يكشف بشكل واضح عن الآليات الاجتماعية والاقتصادية المسئولة عن تدنى مستوى معيشة الناس. فمثلاً فى قصيدة «الفقر يموت من الجوع» "Poverty dying of Hunger"، يكتب خوسيه كوستالايت Jose Costa Leite:

اذا لم يزرع الفقير

فماذا سيفعل الغنى؟

لديهم أموال فى جيوبهم

ولكنها لا تنتج طعاماً

الرجل الذى يمشى حافياً

هو الشخص الذى ينتج

كى يرى البرازيل تكبر(١٠٥).

وفى السبعينيات، دخل أدب الحبل مرحلة حرجة نظراً لارتفاع تكلفة الورق، انتشار الراديو والتليفزيون وما تبع ذلك من خصخصة لوسائل المتعة وغلق مؤسسات الطباعة. وقد أكد عدد متنوع من الشعراء والمغنيين الجوالة الذين تحدثنا معهم حول هذا الموضوع، أكدوا بأنه لا يمكن لوسائل الاتصال الأخرى أن تحل محل الكتيب تماماً، لأن تلك الوسائل لا تمتلك «عذوبة الشعر» التى يقدرها قراؤهم باعتزاز(١٠٦). ومع ذلك، حدثت العديد من التغييرات المهمة فى إنتاج وشكل ومحتوى الكتيبات فى السنين العشرة الأخيرة، وذلك نتيجة للهجرة الريفية إلى المدن وتوسع صناعة الثقافة. ويمكن رؤية هذه العملية على عدة مستويات. أولاً، استولت Editoria Lazeiro ، إحدى دور النشر الكبيرة الواقعة فى مركز قطاع الاقتصاد الحديث فى ساوباولو، استولت على جزء كبير من السوق لصالح أدب الحبل. وتستخدم هذه الدار تقنيات صناعية أكثر كفاءة للإنتاج والتوزيع، وتنتج كتيبات تشبه شكل الكتب الفكاهية. ثانياً، نظراً لأن العمال الريفيين والفلاحين القادمين من الشمال الشرقى انضموا الى صفوف العاطلين عن العمل الذين يعيشون فى مدن من الأكواخ على أطراف المدينة، فقد تم استخدام أدب الحبل فى سياقات جديدة بموضوعات جديدة تناقش بصراحة موضوع الهيمنة؛ وأصبحت علاقات القوى بين الطبقات الاجتماعية جزءاً من الخطاب الشعرى لأدب الحبل. وفى «حياة رجل الشمال الشرقى فى ساوباولو»، "The Life of Northeasterner in sao Paulo"، يصف الشاعر رحلة «نوربرتينو» إلى ساوباولو. وتصور الحياة الفلاحية بشكل نوستالجى كحياة تتسم بروابط التضامن وعلاقة انسجام مع الطبيعة:

أوه هؤلاء الثيران الجميلة

أثناء موسم بذر البذور

الناس بفرح

يزرعون الذرة والفول

يشربون براندى قصب السكر، ينتشون

ويرقصون بكثرة

ثم كان هناك ال Mutirao

فى الحظيرة

اذا ما التقط المرء المنبهوت

جاء الجيران كلهم

التقينا، واستمتعنا واشتغلنا

وكان هناك طعام وفير للكل.

وفى المقابل، نجد الفرد ضائعًا فى ساوباولو وسط حشد وحيد من العبيد المأجورين المسرعين أمام بعضهم البعض وفق إيقاع الساعة غير المحتمل:

فى كل موقف

رأيت خوفًا واحتياجًا

انعدام الثقة

والمعلومات

نظرت إلى الواقع

وقلت: حقًا

لم يحدث قطُّ إلغاء العبودية[102]

ويمر نور بنتير بلحظة تنوير عندما فهم العلاقات الاجتماعية الجديدة التى صار جزءًا منها: ملفقًا لروابط للصداقة مع رفاق العمل أثناء إحدى المواجهات مع الإدارة فى المصنع، يصبح نوربنتيرو مدركًا لأهمية التضامن.

وتعلق كثير من الكتيبات المنتجة فى ساوباولو بشكل نقدى على العلاقات بين استخدام الطاقة النووية، الدين الخارجي وارتفاع تكلفة المعيشة. وفى بعض الأحيان، ارتبطت موضوعات الحبل المتمدنة بحركة اتحاد عمال الحديد والصلب التى نتج عنها فيما بعد حزب العمال البرازيلى فى السبعينيات. ومن الجدير بالذكر، أن زعيم هذا الحزب «لولا» (لويس اجناسيو داسيلفا كان مرشحا للرئاسة فى 1990) كان أيضا ينتمى للشمال الشرقى. وأحد الكتيبات التى كان لها صدى كبير وسط العمال الذين يعملون فى صناعة المقاولات- وهم غالبًا مهاجرون ريفيون غير مهرة- كانت القصيدة التعليمية "Accidents at Work in The Construction Industry". وفى إحدى المناسبات الخاصة استخدمت هذه القصيدة بالاشتراك مع فيلم تم عرضه من قبل اتحاد عمال المقاولات؛ فغنيت أشعار من الكتيب بمصاحبة عرض للصور على شاشة، ثم تبع ذلك توزيع القصيدة نفسها ومناقشة للمخاطر الخاصة بمواقع الإنشاء. وهنا نجد تزامنا لمفهومين لـ «الشعبى»: استخدام شكل تقليدى ريفى نابع من ثقافة شفهية مع وسيلة حديثة تعمل فى خدمة زيادة الوعى السياسى للطبقة التابعة والتصديق على احتياجاتها ومطالبها. وينخرط المهاجرون الريفيون إلى المدن فى عملية فقدان ثقافى، ليس فقط لأن المهارات والقيم التى يأتون بها غير معترف بها، ولكن أيضًا لأن دمجهم فى السياق المدينى، وهم عمال غير مهرة ، ينكر عليهم الحصول على أشكال جديدة للمعرفة(١٠٨). وهذه الممارسة الثقافية تمكنهم، مع ذلك ، من الحفاظ على هوية مستقلة وكذلك تمكنهم من اكتساب أدوات لتسهيل معيشتهم فى المدينة . وبهذا المعنى، نجد أن رؤية ما أكثر اتجاهًا نحو السياسة والعلمانية تسود فى أدب الحبل المدينى. وفى أثناء هذه العملية، تزيف هذه الرؤية بعض الخصائص الغنائية والشعرية التى كانت تميز النصوص الكلاسيكية. ويتضح تطور أشكال المقاومة الثقافية بشكل جلىٍّ فى ممارسات المغنيين الجوالة الذين هاجروا إلى ساوباولو.

ويتضمن أي عرض (Cantoria) للمغنيين الجوالة شاعرين، وينخرط هذان الشاعران في حوار وأحيانًا في مبارزة شعرية، وذلك بمصاحبة آلة الفيولا، وهي جيتار باثْنَيْ عشر وترًا. ويقام العرض في الأسواق المفتوحة أيضًا، وفي الساحة العامة في المدن. ولكن يرى البعض أنه من الأفضل أن يقام العرض في مكان محدد سلفًا ونهائي: منزل الراعي، ساحة مزرعة، مطعم أو بار. ويتم دعوة هؤلاء المغنين الجوالة أو الـ repentistas، بشكل رسمي من قبل مالك المؤسسة ويُكافَأون من قبل الجمهور الذي يترك مساهماته على صينية موضوعة أمام الشاعرين المتنافسين. ويستمر عرض الـ Cantoria لمدة ساعتين أو أكثر وأحيانًا لعدة أيام، كما حدث في المبارزة الشعرية الشهيرة في 1870 بين أناسيا دي كاتينجرا ورومانو دي نكسيرا(١٠٩). والمغني الجوالة الجيد يجب أن يجيد أشكال مختلفة من الارتجال الشعري التي تقسم بأوزان وإيقاعات محددة. ودور الجيتار هو ضبط وتأكيد الوقفات الإيقاعية في الفيض الشعري للكلمات التي تنطلق عاليا في نبرة جشة، أنفية وطقسية.

وفي بداية العرض، يقدم الشعراء أنفسهم، وهم يمجدون براعتهم الشعرية الفائقة، ويصفون مميزات مضيفهم ومستمعيهم بكلمات مديح رنانة كما يعلقون بشكل ساخر على مظهرهم ووضعهم الاجتماعي، ومشاركة الجمهور ضرورية جدًا لإنجاح العرض إذ إن عملية الإبداع الشعري لا تتكشف إلا بتفاعل الجمهور مع الشعراء. ويقدم واحد من الجمهور، الذي يشارك الشاعر شفرة حكائية وشعرية، يقدم الدويتو بـ Mote، وهو الموضوع الذي طلب منهما ارتجاله في شكل محدد عبارة عن بيتين من الشعر يتكون كل بيت من سبعة مقاطع. ويجب أن تنتهي كل مقطوعة بالموضوع المتفق عليه، ويتوقف تقدير الجمهور النقدي لأداء الشاعرين على المهارة، الخيال، المعرفة والابتكارية التي يقدران على ارتجالها من خلال موضوع معين، وهما يوحيان ويتحديان بعضهما البعض (Platelo)- وتتوقف الطريقة التي يركز بها الشعراء على الموضوع على التركيبة الاجتماعية للجمهور وعلى سعة المعرفة وقدرة الشاعر اللغوية والشعرية. وتتراكم هذه المعرفة، التي يعرفها الشعراء باسم bagagem أو العلم الشعبي الذي تجمع من مصادر تقليدية متنوعة، تتراكم هذه المعرفة بشكل تدريجي على مدار السنوات لكي يستوحي منها المغنون الجوالة عندما يتطلب منهم الأمر قبول تحدي الارتجال على موضوع معين(١١٠).

وهناك العديد من النصوص التى تمد الشعراء ليس فقط بمحتوى ارتجالاتهم ولكن أيضًا بكلمات وعبارات جديدة لتساعدهم فى أداء المهمة الصعبة الخاصة بضبط القافية وفقًا لشكل معين.. ويعتبر الـ Lunario Perpetue مصدر غنى للمعرفة الخاصة بحركة الرياح، الشمس، القمر، الأمطار، السحب، الكسوف، الأعاصير، والبيانات الخاصة بالنجوم والفلك.

وتشكل المعاجم، خاصة Dictionary of the Fable ، التاريخ، الجغرافيا وكتب النحو، الروايات العاطفية، المقتطفات الأدبية المختارة، الحوليات السنوية، الموسوعات، الجرائد والمجلات، الإنجيل، الأساطير الإغريقية، تشكل كل هذه الأشياء بعض العناصر الرئيسية فى الأرشيف الثقافى للـ repentistas. ووفقًا لـ ماريو دى آندراد الذى درس بعمق الخطوات التركيبية للمغنى الجوال، فإن فعل الارتجال يعتمد على عملية مبدئية وهى تبسيط أو تنقيص لقصيدة أو أغنية معروفة إلى مستوى أقل تعقيداً، ويطلق على هذه العملية التبسيطية (desnivelamento) وبهذه الطريقة، يثبت المغنى الأغنية أو القصيدة فى ذاكرته وذلك بضغطها فى بنية استذكارية بسيطة– وبعد ذلك، يرتجل المغنى ويفصل فى الموضوع، ليغنى القصيدة أو الأغنية بصور لها علاقة بالموضوع، فيعلى القصيدة أو الأغنية إلى مستوى أعلى من التعقيد مرة أخرى، وتسمى هذه العملية بـ (Nivelamento) . وفى كتاباته عن المغنى شيكو أنطونيو، يعلق ماريو دى آندراد على كيفية ارتقاء البنية الغنائية من مستوى «أدنى» الى مستوى أعلى، فيقول: «لمجرد أن يتم تثبيت الأغنية فى شكلها البسيط، يبدأ المغنى فى الغناء بأسلوب «ساخن»، يتخيل، يعيد خلق الأشياء من جديد بشكل واع، ينوع ويزين. إلى أن يتمكن تمامًا مرة أخرى... فيخترع أغنية جديدة تمامًا»(١١١).

وقد تم إنتاج تسجيلات لعروض الـ Contoria فى السنوات العشرين الأخيرة، ولكن تأثرت نوعية الارتجال الشعرى نتيجة لذلك. وإذا أذيعت الأغنية فى الراديو تتعرض هذه التسجيلات للمقاطعة بسبب الإعلانات والوقت المحدد لبرامج الراديو. وأيضا، كما يعلق الشاعر Joao Quindingues، «عندما يغنى الشاعر فهو يحتاج إلى وقت كى يرتجل؛ والوقت الذى يمنح لفرقة كى تسجل هو أربع أو خمس دقائق ولكن الشاعر يحتاج الحرية والوقت كى يصبح ملهمًا فيستطيع الغناء كما يقتضى

الفن».[١١٢]. وفى نفس الوقت، فإن المغنى الجوالة، الذى كان يعتبر فى الأصل معلمًا، يصبح مؤديًا محترفًا مجبرًا، بسبب متطلبات السوق، على الإتيان بأصوات لم تعد تسمح بوجود القطع الموسيقية الصعبة لـ «غناء الجذور»، (Cantarraiz) ، وذلك كما جاء، فى كلمات الشاعر سباستيانوما رينهو، ومع ذلك، فقد اتسمت ممارسة المغنين الجوالة فى المدن الكبيرة، بمقاومتها الثقافية، وللمفارقة فقد كان ذلك، جزئيًا، نتيجة للطريقة التى استخدم بها هؤلاء المغنون صناعة الثقافة للمحافظة على هويتهم الثقافية. وقد أدى استخدام الشعراء لوسائل الإعلام الى خلق مجتمع وطنى من المستمعين والمنتجين، وقد أدى ذلك ليس إلى تسهيل عملية التطور المهنية للمغنين الجوالة فقط بل أيضًا إلى خلق حصن منيع ضد فقدان الهوية الثقافية بين جموع السكان الشماليين الشرقيين المهاجرين المنتشرين فى أنحاء البلاد[١١٣]. وقد تم تعضيد ذلك فى السبعينيات عندما أخذ المغنيان Caetano Veloso وGilberto Gil عناصر من الموسيقى الشمالية الشرقية وحولاها إلى شكل جديد من الموسيقى الشعبية المدينية وأسمياه تربيكاليسمو Tropicalismo، وقد ساهم هذا الشكل فى خلق حركة واسعة من المعارضة ضد الحكومة العسكرية[١١٤].

وهناك أيضًا طريقة أخرى ظهر فيها الشعر الشفاهى الشعبى نفسه كشعر مقاومة، وهذا لا يرتبط بمضمونه قدر ما يرتبط بشكله. وفى مقال له عن «الحكاء والثقافات الحرفية»، يميز بنيامين فالتر بين شكلين من أشكال الخبرة: Erfahrung التى تصف شكل متكامل من الخبرة المتأصلة فى التقليدى الجمعى والفردى والذى يتجلى جوهره فى فن الحكى، وErlebnis، وهو مصطلح يشير إلى نمط متشظ من الخبرة خاصة بالمجتمع الحديث ويتمثل فى فكرة المعلومات[١١٥]. ورغم أن تمييز بنيامين له دلالات رومانسية وضد الحداثة إلا أنه، مع ذلك، مفيد. فهو يسمح لنا بفهم كيف يتمكن أدب الحبل من ومقدرته على الـ Erfahrung من تغيير الواقع المتشظى الى كل له معنى من خلال قدرة الحكى التفسيرية والإبداعية. ويوضح مفعول هذا الأدب المستمر مقدرة واسعة مقصودة لاستيعاب ليس فقط الخبرة الفلاحية ولكن أيضًا الخبرة المرتبطة بسياق حضرى حديث. وهكذا فإن هذه الممارسة الثقافية الشعبية تحافظ ليس على قدرة المقهور على الحكم بعالم أفضل وتحدى المجتمع باللعب باللغة فقط، ولكنها أيضًا تعمل كمستودع تنبع منه رؤى أصيلة للواقع .

السياقات المدينية

الانتقال إلى المدينة

لم يعد من الدقة الآن أن نصنع فروقًا حادة أو ثابتة بين الثقافات الريفية والمدينية فى أمريكا اللاتينية. وهذا الأمر نتيجة جزئية للزيادة الواسعة فى عملية التمدين فى العقود الأخيرة، وزيادة الكثافة السكانية فى المدن ليصل عدد سكان المدن إلى حوالى 60، 70٪، ولكن الأهم من ذلك، وهو زيادة حركة الشفرات والمنتجات والممارسات الثقافية بين المناطق الريفية والحضرية وبين الطبقات والفئات الاجتماعية المختلفة، لتصبح الحدود التى كانت ثابتة ومستقرة فى السابق غير ذات جدوى الآن. وأصبحت المدينة الى حد ما الوسيط الناقل لكل الثقافات فى أمريكا اللاتينية تقريبًا، وذلك من خلال عملية تكتيل الظواهر الاجتماعية وتقنيات الاتصال التى توفرها. وأن تنظر إلى المدينة باعتبارها قوة مفسدة، بالمقارنة مع ثقافة نقية وحقيقية متأصلة فى المناطق الريفية، فهذا نوع من النوستالجيا. وعلى الجانب الآخر، المدينة هى مدخل الثقافة عبر - القومية، برامج التليفزيون، أبطال العرى الكوميدى، والإعلانات التى تشير إلى بيئة مختلفة، بيئة الدول المتقدمة الرأسمالية. فهل يمكن الاستمرار فى استخدام مصطلح «الثقافة الشعبية» كمحدد لمنطقة متميزة، وذلك بالنظر إلى معطيات الصورة التى رسمناها هنا؟ والإجابة التى يطرحها الاستخدام الفعلى هى نعم: فمصطلح الثقافة الشعبية، وفقًا للاستخدام العام فى أمريكا اللاتينية، يثير إمكانية وجود بدائل للأنماط الثقافية السائدة حاليًا. وسوف نناقش الجانب السياسى لهذا الموضوع فى موضوع آخر فى الفصل الثالث. أما الآن، فاهتمامنا هو الفضاء المتميز للثقافة الشعبية فى سياق مدينى حديث.

ومبدئيًا، كى يكون للمصطلح نفع، يجب تمييز مصطلح «الشعبى» عن منتجات صناعة الثقافة ووسائل الإعلام الجماهيرى. ومع ذلك، فإن Studies in Latin American Popular Culture، وهى الدورية الأكاديمية الوحيدة المخصصة للثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية، تعرف هذه الدورية الشعبى باعتباره صفة خاصة فقط بالثقافة

الجماهيرية المدينية وصناعة الثقافة[١١٦]. ويتماشى هذا التعريف مع تعريف الدورية الأقدم Journal of Popular Culture التى تتناول أساسًا ثقافة الولايات المتحدة وكندا. أما فى أمريكا اللاتينية، يستخدم المصطلح بشكل أوسع ليضم الثقافات الريفية، كما أن له مدلولات معارضة. ونحن نفضل الاستخدام الأخير.

ويعتمد توضيح المصطلحات على إثبات تاريخها. وقد ساهم عمل الباحث الكولومبى Jesus Martin- Barbero مساهمة جليلة فى هذا المجال فبدلا من اعتبار صناعة الثقافة مسئولة عن إنتاج المجتمع الجماهيرى، فهو يشير إلى أن عملية التكتيل والجمهرة تنتج ليس عن انحلال الثقافة من جراء وجود وسائل الاعلام ولكن عن العملية البطيئة الطويلة الخاصة بالتأسيس السابق لخبرات الجماهير الثقافية، وذلك من خلال إنشاء السوق الوطنى الواحد، تعضيد الدولة، وصنع ثقافات وطنية موحدة. ويحدث هذا عندما تبدأ الدولة فى إحلال شبكة مكثفة من العلاقات المحلية، أو عندما يتخذ صراع العمال وظروف العمل الصناعى طابع الجمهرة، وقد بدأ هذا يحدث فى الثمانينيات من القرن التاسع عشر. ونشأت عن هذه التجارب الرموز والممارسات التى بدأت تصبح متجانسة [١١٧]. وهذا الأساس يجعل من الممكن لصناعة الثقافة أن تُبنى ولوسائل الإعلام فى الأواخر القرن العشرين أن تعمل. وتشكل الـ Folletin (الجرائد والمجلات المسلسلة)، المسرح الشعبى، الإذاعة والسينما، بعض الأشكال الرئيسية المستخدمة فى عملية التكتيل. فمن ناحية، استخدمت الـ Folletin كوسائل وسيطة بين الأدب الذى تستهلكه صفوة متعلمة صغيرة، وبين الجماهير. وتركيبة الزمن الخاصة بالمسلسل، التى تقطع باستمرار بانتظار الحلقة التالية، ولدت هذه التركيبةُ نَمَطَ قراءةٍ مُتَشَظِّيًا تقطعه الحياة اليومية وتتخلله خبراتها[١١٨]. وقد خدم الإنتاج الجماهيرى للنصوص الكريولية فى الأرجنتين بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، خدم هذا الإنتاج جمهورًا كان فى مرحلة انتقالية بين الريف والمدينة أو جمهورًا دخل الأرجنتين حديثا كمهاجرين[١١٩]. وقد قدم الأدب الكريولى المدينى الشعبى بحكاياته التقليدية الريفية مثل حكايات الـ gaucho ، قدم هذا الأدب هوية وطريقة للتعامل مع هذا الانتقال[١٢٠]. وقد مرت عملية اكتساب التعليم بمرحلة قراءة الـ Folletines ، والتى كانت تشترى ليس من المكتبات وإنما من الأكشاك والباعة المتجولين، وهو سياق أكثر

عامية ويمكن الوصول إليه بسهولة(١٢١). وقد تضمنت الـ Folletines حلقات مسلسلة نسائية متخصصة، وصل توزيع بعضها الى 200,000 نسخة.

وفى نفس الوقت، ونظراً لأن القراء كانوا لا يزالون ينتمون الى ثقافة الأغلبية فيها أميون، فإن هذه المسلسلات كانت تقرأ عاليًا للآخرين؛ وهى خبرة استماع استولت عليها الإذاعة فيما بعد عندما بدأت تصل إلى جمهور المستمعين فى الثلاثينيات. وكانت موسيقى التانجو والبوليرو من أهم الوسائل التى ساعدت على الانتشار الأولى للإذاعة، كما كان الراديو عاملاً رئيسًا فى جعل هذه الموسيقى شعبية. وقد أصبحت مسلسلات الإذاعة والمسرح الشعبى نماذج تحتذى بها مسلسلات التليفزيون فى الستينيات. ويصف الكاتب المكسيكى كارلوس مونسيفاس Carlos Monsivais الوصفة الرئيسة لمسرح تافه فى العشرينيات بأنه «توليفة من الجنس والسياسة»: فقد سعى هذا المسرح إلى دمج نوعين من الإثارة معًا، «استمتاع المشاهد بإنسانية» زعمائه القاسية، وإحباط المشاهد بسبب بعده عن محبوباته(١٢٢). وكانت الممثلة المكسيكية سليا مونتالفان واحدة من تلك المجموعات، وشاعت صورتها من خلال صور الجدار الرخيصة. ويرى مونسيفاس أنه يجب الاحتفال بصور البوست كارد التى تنتشر كسلعة، بدلاً من انتقادها واستهجانها. فهى حديثة بمعنى أنها تمثل شيئًا زائفًا ومتغيراً، مسخًا للفتاة الريفية التى تصبح شيئًا آخر، توزع فى «جاليرى يضم أنماطًا تقليدية من النساء وفقًا للآراء السائدة فى العشرينيات»، و«فتاة تضع إصبعها فى فمها، فتاة هندية محتشمة، مومس، امرأة مغوية،... سيدة مكسيكية بقبعة عريضة وذيل خنزير»، الخ.

بعكس نجوم هوليود ذين يحثون على إصلاح عام من خلال الفخامة والغطرسة، فإن ڤيدت Vedette، عضوة فى موكب لعزراوات عاديات، تعتمد بقوة على نبل وإنسانية وجهها وعلى الشهوانية التى، بقدر ما يستطيع المرء أن يستنتج، لا تستدعى الطرق العادية للراحة المنزلية. فأى مواربة معقدة بقول إن الاستمناء أمام هذه الصور يعد دنسًا- خطأ!(١٢٣).

ووسائل التوسط الأخرى بين التقليدى والحديث مثل السيرك الكريولى فى الأرجنتين والسيرك الشعبى فى البرازيل، بالإضافة إلى الموسيقى الشعبية التى نشأت

مع الأفلام، الإذاعة، أسطوانات الجرامافون، يجب أن تضاف هذه الوسائل إلى هذا التقدير المبسط[١٢٤]. وهدفنا هنا هو التأكيد على أن صناعة الثقافة لا تغزو أرضًا بكرًا هكذا ببساطة.

ولقد كانت وسائل الإعلام ضرورة حيوية لعملية تعزيز الهوية الوطنية الواحدة المطلوبة لتشكيل الدولة- الوطن الرأسمالى، خاصة فيما يتعلق بإنشاء هوية للطبقة العاملة. ويمكن إعطاء مثل على هذه العملية من خلال دور السينما فى صنع ثقافة وطنية جماهيرية فى المكسيك بعد الثورة: إنه الفيلم، وليس الكتابة، الذى يخلق «المجتمع المتخيل» للوطن كما جاء فى عبارة بنديكت آندرسون- وفى فيلم فرنادندز Enamorada يستعيد "El indio" ويوحد العائلة التى تشتت بسبب الثورة: فالرغبة هنا تحكمها السياقات التى تضم داخلها بشكل متزايد العائلة الكنيسة، والآداب الوطن Patria. ويقدم فرنادندز «تقنية قوية لتجميع العائلة (على الأقل نظريًا) فى وقت كانت إعداد كبيرة من المهاجرين تنتقل إلى المدينة ليجدوا أنفسهم دون الرقابة الاجتماعية والسيطرة الدينية والسياسية التى كانت تسود فى الأقاليم»[١٢٥]. أولاً، لغة السينما الشعبية المدينية ترتبط «بجوع الجماهير لأن يكونوا مرئيين اجتماعيًا»[١٢٦]. ويرى مونسيفاس هنا فعل معقد له رفعته وانحطاطه فى نفس الوقت: فأن ترى الجماهير نفسها على الشاشة هو «رفعة سرية»، ولكن صور وطن الشعب تضع الوطنية فى مستواهم، أى وضعيًا. وهكذا يصبح الوطن مرادفًا لعدم تحمل المسئولية، عاطفة الأبناء، الكسل، السكر، العاطفية... عملية الإذلال المبرمجة للنساء، التعصب الدينى، الاحترام الأعجم للملكية الخاصة»[١٢٧]. وبالنسبة لمونسيفاس، هناك خمسة مصادر رئيسة للثقافة الشعبية المدينية فى المكسيك المعاصرة: الفيلم، مطبوعات خوسيه جوادالوب بوسادا Hose Guadalupe Posada التى تمزج بين العادات الريفية وأساليب التصوير الأيقونى وبين عالم المدينة؛ المسرح السياسى، الشبيه بموسيقى الصالة؛ العرى الكوميدى، الذى لعب دورًا مهمًا فى مد التعليم، خاصة فى الثلاثينيات؛ الأسلوب الموسيقى المرتبط بـ Agustin Lara Jose, Alfredo Limenez، الذى حول الأغانى الريفية التقليدية، مثل الـ Corrido، إلى تسجيلات مدتها ثلاث دقائق[١٢٨].

وأول من فصل صناعة الثقافة كمفهوم كان آدورنو Adorno وهوركهايمر Hork-heimer فى كتاب Dialectic of Enlightenment وفرضية النقاش الأساسية فى الكتاب هى أنه بعكس الفن الأصيل، الذى يتطلب اهتماماً مركزاً وعميقاً، فإن عملية تصنيع الثقافة تنتج خداعاً جماعياً وموافقة جماعية مبنية على «سلطة عمياء ومبهمة»، وليس على أى مبدأ عقلانى[١٢٩]. وبينما لا نوافق كلية على هذا الرأى السلبى حول تأثيرات هذه العملية، فإننا نستخدم مصطلح صناعة الثقافة فى حدود أنه يحدد التغييرات الاقتصادية والتقنية التى تشمل عملية خلق سوق وطنى واحد لكل المنتجات الثقافية. ووسيلتها الرئيسية فى أمريكا اللاتينية هى التليفزيون. ولكى نتعمق فى مدلولات هذا الأمر، دعنا ننظر إلى التاريخ الخاص بصناعة ثقافة محددة، ولنأخذ البرازيل كمثال، اعتماداً على دراسة Renato Ortiz Amoderna tradisao brasileira [١٣٠].

لقد بدأت عملية توحيد السوق الثقافى فى البرازيل فى منتصف الستينيات وفى السابق، كان هناك استغراق فى المحلية (محطات الإذاعة، مثلاً، كانت تصل المستمعين الإقليميين فقط) وكان هذا الاستغراق يمنع تأسيس صناعة للثقافة. وكانت الدولة هى الواسطة الرئيسية فى محاولة خلق هوية وطنية متجانسة. وقد أمكن تحقيق وجود شبكة تليفزيونية وطنية عبر المراحل التالية: الدولة، وبالتحديد دولة شمولية عسكرية - 85) (1964، وباعتبارها المستخدم الأساسى لصناعة الدعاية، مكنت الأخيرة من النمو لتصبح فى المقابل المحرك الرئيسى للتوسع التليفزيونى.

وقد دمج التليفزيون السوق فى سياق «دمج السياسى للوعى الذى فرضته الدولة»، حتى أصبح الوطنى أخيراً متطابقا مع السوق[١٣١]. وهكذا رأس التليفزيون إنجازات الحداثة وأصبح فى الواقع علامتها الرئيسية. أما فى المقابل، فى الدول «المتقدمة»، فقد حدث اندماج السوق قبل التليفزيون. وحالياً، حجم مشاهدى التلفزيون فى البرازيل، الذى يبلغ ترتيبه السابع من حيث الضخامة، لا يختلف عن مثيله فى بريطانيا أو فرنسا، ويعطى السوق البرازيلى بعداً دولياً. ومن المثير للدهشة، أن نسبة البرامج الأجنبية قد انخفضت من 60٪ عام 1972 إلى 30٪ عام 1983. وفى نفس الوقت تصدر صناعة الثقافة البرازيلية نسبة كبيرة إلى حد ما مما تنتجه، وبذلك، كما يذكر Ortiz ، يحل تصدير الشعبى الدولى محل الدفاع عن الشعبى الوطنى[١٣٢]. وبطريقة أخرى، أن

الشعبى كمحدد للوطنى يصبح إشكالية مع عولمة وسائل الإعلام . فقد أصبح الحديث فى البرازيل شيئًا عاديًا، وتقليدًا، فى حين أنه إلى الآن يستدعى مصطلح التقليد فكرة الفولكلور قبل أى شىء آخر. وتتناسب هذه الحالة التى وصفناها حيث تتأثر كل المواد الرمزية بسوق البضائع الثقافية، تتناسب هذه الحالة بدرجات متفاوته فى الدول المختلفة. وبالمثل، فإن عملية تحويل الوطنى إلى عبر - وطنى، التى تتكتل من خلالها بشكل متزايد البضائع الثقافية التى أنتجتها وسائل الاعلام لتعبر الحدود الثقافية، نجد أن أثر هذه العملية يتنوع ويختلف ولكنه لا يغيب أبدًا. كذلك لا يمكن الافتراض بأن نتائجها تتلخص فقط فى عملية تحويل الأشياء المتنافرة إلى أشياء متجانسة، أى عملية هدامة للذاكرة والاختلافات. ويمكن تتبع التحولات من الأشكال المحلية قبل - الرأسمالية الى الأشكال الدولية فى أواخر القرن العشرين من خلال تتبع تاريخ السلسا فى منطقة الكاريبى الإسبانية، أثناء الفترة الاستعمارية، ظهرت ثقافة مزارع مضادة، مكونة من العبيد الفارين، الهنود الفارين من العزب الكبيرة، والإسبان الأندلسيين المضطهدين من قبل طبقة النبلاء القشتالية وقد حدث التقاء العناصر الثلاثة خارج نطاق السلطة القضائية للدولة. فالإيقاعات الإفريقية متعددة الأصوات، والتى أصبحت فيما بعد عنصرًا رئيسًا فى السلسا، اشتقت من السكان العبيد الفارين(١٣٣). وكانت طبقة الحرفيين فى بورتوريكو، وهى مجموعة قلّت من شأن حدود التراتب الاجتماعى، هذه الطبقة هى أول من حول هذه الإيقاعات الى رقصة وطنية مدينية، المرنج "Merengue"، وقد جمعت هذه الرقصة ما بين الخبرات الريفية والمدينية فى وقت هجرة الفلاحين إلى المدن. وقد حدث هذا فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر. أما فى القرن العشرين، وبعد فرض الاقتصاد الرأسمالى ونشأة الطبقة العاملة المدينية، تحول التقليد الموسيقى المعارض للدولة والنظام الاجتماعى إلى مجال المشاعر الخاصة الحميمة، كما فى هذه الكلمات المقتطفة من أغنية بوليرو شهيرة Lamento bo-rincano، (Borinquen هو الاسم المحلى الأصلى لبورتوريكو Puerto Rico):

بورينكن، أرض جنتى

التى أسماها جوثير العظيم

«لؤلؤة البحار»

والآن وأنت تموتين

مع آلامي

دعيني أغني لك أيضاً(١٣٤).

والسلسا، التي أصبحت في السبعينيات الرقصة الأولى في كل من الكاريبي الإسباني ونيويورك ومدن أمريكية أخرى ذات كثافة سكانية هسبانية، تضم هذه السلسا عدداً كبيراً من المواقف الاجتماعية، تمتد من القبول الساخر، إلى التمرد - غالبا المشوش- المتحدي. وإحدى الأغاني المعبرة عن هذا الموقف الأخير، والغير مشوشة، هي أغنية Eddie Palmieri "La libertad- Logico!" (Freedom - of Course!) الموجودة في ألبوم عنوانه Vamos Pa'lmonte، (Let's go to the Forest)، وتسترجع هذه الأغنية الهروب من العبودية:

الحرية، أيها السيد

لا تسلُبها مني

ولكن أنظر أنا إنسان أيضاً

وولدت هنا

اقتصادياً،

اقتصادياً أنا عبدك

عبدك، يا سيدي

ولكن ماذا يعني ذلك، لا تخدعني

لا تخدعني

لا تخدعني(١٣٥).

ومن المهم فى هذه النقطة أن نتأمل الملامح المميزة لعملية التمدين فى أمريكا اللاتينية. وكما أشرنا من قبل، فقد حدث تحول هائل فى الأربعين عامًا الأخيرة فى معظم أنحاء شبه القارة، إذ تحولت المجتمعات الريفية إلى مجتمعات مدينية. ولا تزال الهجرات الثقافية، عدم الاستقرار، وإعادة التشكيل الناتجة عن هذه التحولات، مستمرة فى الحدوث. والشكل الرئيسى للنمو المدينى هو إقامة مدن الأكواخ عادة حول المدن، وعادة ما تقام هذه المدن على أراضٍ تم غزوها والاستيلاء عليها أو تمت تسويتها. وتصنع المساكن مبدئيًا من أية مواد متوفرة من ألواح، بوليثين، حصائر منسوجة وبامبو. ويجب التنسيق بين الغزوات وبعضها؛ فهى عادة ما تتطلب العمل المنظم لآلاف من البشر وقد تنطوى على مواجهات بين الشرطة والجيش وخطر الموت. وتتضمن المراحل اللاحقة إقامة أنواع من المساكن أكثر ثباتًا وتأسيس الخدمات مثل المياه، الكهرباء، الصرف الصحى والنقل. وتعكس هذه العملية فشل الصناعة فى احتواء الفلاحين أو خلق بنية تحتية مدينية مناسبة. ولا توفر الحكومة الاحتياجات المادية من سكن وخدمات كالتزامات منها نحو السكان الذين يضطرون للكفاح من أجل هذه الخدمات والدفع مقابل الحصول عليها فى عملية طويلة وبطيئة لتراكم المصادر. وتشكل هذه الهجرات الجماعية المنظمة أشكالاً أولية من الاجتماعية التى تتحدى تراتبيات المجتمع ككل. وتبدأ حركة إعادة تخطيط الفضاء المدينى، فيتم غزو الأجزاء القديمة من المدينة والاستيلاء على الشواطئ الحديثة، وهكذا. فكل أحد فى ساوباولو، على سبيل المثال، تغزو مدينة براسادى سى Prasade se قوافل من المهاجرين من الشمال الشرقى، الذين يجيئون من الـ Favelas لعزف وسماع الموسيقى التقليدية أو لمشاهدة تمثيل الاحتفالات الريفية فى المدينة. وعلى مدار العشرين عامًا الأخيرة، امتلأ ميدان سان مارتين فى ليما والشوارع المحيطة به بالباعة المتجولين الذين يبيعون كل شىء ابتداء من السجائر الفرط الى الأحذية، الملابس والشرائط المنقولة. ومع توسع النصف دائرة لـ Pueblos Jovenes شمالا، تغير رواد شاطى أنكون، الذى سبق وأن كان معقل الطبقة البرجوازية. وفى السنوات الأخيرة، بدأ بعض المثقفين البروانيين فى الحديث عن «هواس» الطبقات المتوسطة الذين يشعرون بأن إحساسهم بمدينتهم فى خطر نتيجة لوجود المهاجرين الفلاحين الآنديين بثقافتهم المختلفة(١٢٦).

ويسعى القادمون الجدد إلى الأماكن التى يقطنها مهاجرون من نفس مناطقهم، وتبدأ عملية ترقيع للمناطق التى يعاد تحديد حدودها لتصبح حدودها فضفاضة أكثر من حدود المناطق الريفية الأصلية، وفى المدينة، توفر الـ Pedaco، الـ barrio والـ Sector نوعًا من المكان المستقر نسبيًا بسبب شبكة العلاقات والقرابات والجيرة والأصل الريفى(١٣٧). وينعكس الاتجاه الحالى الخاص بالصراعات فى الأحياء الفقيرة والذى يسعى إلى تدخل أقل من جانب التنظيمات السياسية التقليدية- كالأحزاب السياسية واتحادات التجارة- ينعكس هذا الاتجاه فى الأهمية المتزايدة لعملية تحريك سكان مدن الأكواخ نحو المطالبة بالماء، الكهرباء، الصرف الصحى، إلى غير ذلك من خدمات. وظهر حاليًا فى مدينة المكسيك شخصية تطلق على نفسها اسم Super barrio، وتتقدم هذه الشخصية المظاهرات: وهكذا ارتفع الصراع الشعبى إلى مستوى ملحمى داخل خيال شكله العرى الكوميدى. وكان أول ظهور لهذه الشخصية فى عمليات التحريك الشعبية نحو الإسكان كان بعد زلزال عام 1985، وكان Superbarrio يرتدى قناعًا وزيًا على شكل حرف S ليوائم رمزية سوبرمان لاستخدامات جديدة. وفى إحدى المرات تحدى Super barrio نائبًا فى البرلمان وطلب منه مصارعته ونزع القناع عنه (Plate 8). وقد أحدثت أزمة الديون والإجراءات الاقتصادية القاسية تزايدًا فى العنف البنائى الذى يعانى منه أغلبية السكان المدينيين، واتخذ هذا العنف صورة سوء التغذية وارتفاع نسبة وفيات الأطفال. وكذلك السكان العاطلون عن العمل ونصف العاطلين أو الذين يساء توظيفهم بشكل مزمن، هؤلاء السكان غير موظفين لخدمة احتياجات الرأسمالية الوطنية وعبر - الوطنية، ولكنهم لا يزالون داخل شبكة الاستقبال التليفزيونى، فامتلاك جهاز تليفزيون يأتى فى الأولويات بعد توفير الحماية الأساسية والطعام. وفى الواقع، فإن التناقض ما بين الحضور الثقافى القوى والقوة الاقتصادية الضعيفة يعد ملمحًا أساسيا فى حياة هؤلاء السكان. وإذ تجعل أزمة الديون إمكانية عملية الحراك الاجتماعى أقل وأقل، يصبح الحراك الثقافى العملية الوحيدة المتوفرة. ويجدر هنا ملاحظة أن فكرة ثقافة الجوع التى اشتهرت وشاعت فى الستينيات بسبب كتب أوسكار لويس، قد تم رفضها وتكذيبها(١٣٨). ونظرا لأنها عملية إسقاط لأيديولوجية الولايات المتحدة الخاصة بالتحسن الذاتى، فقد كانت محاولة لشرح ما تنتجه: الحيوات الثابتة

لعائلات فى مدينة المكسيك محاصرة بالجوع والآمال الضئيلة. وقد حذف لويس من كتبه، المبنية على مقابلات مسجلة، حذف نماذجا للانفصال عن العائلة والماضى.. وتوضح المقابلات الأخيرة أن العائلات التى تعيش حاليا فى المساكن المتميزة بساحاتها الجماعية Casas de Vecindad، هذه العائلات يفترض أنها نماذج للروح الجماعية، وهى لا تكره فقط انعدام الخصوصية بل تفضل أن تطلق على هذه المبانى اسم المبانى المشتركة Condominiums. ومع ذلك، فليس هناك حديث حول نسخ أو «اللحاق»، بالمدن فى البلاد المتقدمة. فالتحولات والتجاورات الثقافية المتعددة والسريعة التى نتجت عن عملية التمدين، أنتجت بدورها خليطًا فريدًا، أو ربما لنكون أكثر دقة، أشكال مختلفة ومتزامنة فى نفس الوقت. ففى مدينة Poasa dese يمكنك أن ترى الـ Capoeira (وهو شكل من أشكال الدفاع عن النفس مارسه العبيد ثم تحول الى رقصة)، موسيقى الروك تعزف بواسطة آلات جيتار كهربائية، ومبارزات شعرية بين المغنِّين الجوالة. وتجذب الوجوه المشدودة والبراعة اللفظية للمغنين انتباه مستمعيهم وتبقيهم فى حالة خضوع لتأثيرهم، بينما على بعد ثلاثين ياردة تولد موسيقى الروك نَوْعًا مختلفًا من التأثير. ويتنقل الجمهور من مجموعة إلى أخرى فى الساحة المزدحمة بكثافة. وفى إحدى المرات، شاهدت مجموعة من خمسة عشر إلى عشرين فردًا على أعتاب الكاندرائية رقصة بطيئة لرجل شرب من زجاجة بلاستيكية كبيرة مكتوب عليها «خمر صناعى». هل كان ذلك نوعًا من الانتحار العام؟

ويعد تجاور التكنولوجيا والتقليد الآن ملمحًا رئيسيًا فى فضاء المعيشة: إذ توجد أجهزة التليفزيون بجوار الصور الدينية والصور المؤطرة للآباء والأجداد. (Plate I). وأصبح الآن يعاد توظيف الرموز والأشياء المرتبطة بالتقليد الريفى وحافظى الذاكرة فى أماكن جديدة، وفى نفس الوقت يعاد توظيف معانى الرموز والمواد الحديثة. ففى الـ Favelas البرازيلية، مثلاً، تطلى الحجرات باللون الوردى من أجل استدعاء المنازل الريفية، فى الوقت الذى أصبحت فيه الثلاجات والتليفزيونات مذابح منزلية، أى مراكز حساسية دينية تقليدية. وعندما تصبح الاحتفالات الريفية احتفالات مدينية، يصبح المكان أكثر تنوعًا وتلونًا، حيث تصبح الرموز الريفية السابقة مثل أقنعة الراقصين الغريبة الساخرة عناصر داخل عملية تمثيل وطنية وليست عملية تمثيل هوية

مختلفة[١٣٩]. وأيضاً مواد مثل علب الصفيح تستخدم لصنع مشغولات يدوية بأساليب ريفية تقليدية. وملمح آخر من خميرة القديم والجديد فى المراكز المدينية المعاصرة هو تعدد وتضاعف الأديان الجديدة والطوائف الدينية، خاصة فى البرازيل[١٤٠].

وتشكل العملية التى نصفها هنا مرحلة جديدة من التبادل الثقافى، ولها نفس أهمية عملية التبادل الثقافى التى حدثت فى القرن السادس عشر، بل إنها تعيد فتح ملف الآلام التى صاحبت الغزو الأول فى الذاكرات الشعبية. ويتضح هذا أكثر ما يتضح فى العمل الأخير للكاتب البيروانى مزدوج الثقافة خوسيه ماريا أرجيداس، الذى يتتبع فيه الغزو المضاد للمدينة من قبل الفلاحين. ويتخيل أرجيداس حداثة بديلة؛ حيث تتحد التكنولوچيا الحديثة الصناعية مع السحر وهو الشكل التقنى قبل الرأسمالى. والفكرة الرئيسية لرؤية أرجيداس لهذه العملية هى أنه لا يجب تدمير الأرشيف الثقافى ما قبل الحديث: فهو قادر على مواجهة العالم التكنولوچى الحديث، وعلى تغييره وعلى أن يتغير هو ذاته. وقد تم استخدام مصطلحى المقاومة والامتثال كثيرا فى المناقشات حول الثقافة الشعبية، ولكن من الخطر أن ندعهما يصبحان نموذجًا مانعًا كليًا. اذ يصبح عندها المجال الثقافى المعقد عرضة للتقلص الى قطبين، بينما تخضع الممارسات الثقافية الى القراءات الأيديولوچية الخاصة بأى من القطبين التى تمثلها. وكما توضح Marilena Chaui فى دراستها المعنوية Conformismo ere-sistencia، أن أفضل طريقة لرؤية الثقافة الشعبية هى رؤيتها كمجموعة متفرقة من الممارسات التى تحدث داخل نظام اجتماعى معطٍ . ويتمثل هذا واضحًا فى إضراب مهم حدث فى البرازيل فى السبعينيات. وفى صناعة الحديد والصلب الوطنية، التى تم إعلانها «منطقة أمن وطنى» تم منع أشكال التنظيم. ومن أجل اكتساب حق التنظيم والتفاوض، ابتدع العمال شكلاً جديداً من العمل.

فى ظل ظروف النظام والإشراف القائمة، وبدون مكان لتبادل الآراء والمعلومات، وبدون صحافتهم الخاصة، وبدون القدرة على الثقة بالاتحاد الرسمى،... خلق عمال الـ Cosipa شبكة معلومات خاصة بهم...: فتحولت أبواب دورات المياة إلى جرائد سرية والتى يمحوها آخر عامل يستخدم دورة المياه فى آخر كل مناوبة... وفى يوم فقدان الذاكرة، عانى كل العمال من فقدان مفاجئ للذاكرة : فكلهم يتركون وثائق هوياتهم فى

البيت. وذلك كان يعنى ضرورة الفحص الدقيق والطويل لكل عامل كى يسمح بدخوله إلى المصنع. فتشكلت صفوف طولها كيلو مترات خارج البوابات...»[١٤١]. وبمجرد أن تعرف الذاكرة فى ضوء المعلومات الرسمية، يصبح فقدان الذاكرة أمرًا مراوغًا. ويتعاكس المصطلحان إذا ما نظر المرء إلى كيف تصبح الجماعات الانسانية خاضعة للاستغلال والسيطرة، وهم محرومون من ذاكرتهم الجمعية نتيجة لفقدان الذاكرة الاجتماعى. وكان هناك زعم بأن وسائل الإعلام الجماهيرية تقوم بإثارة شكل من أشكال فقدان الذاكرة وذلك بتدمير الذاكرة الجمعية المميزة للحياة الفلاحية. وقد ناقش خوسيه خورخى دى كارفالهو بشدة موضوع أن وسائل الاعلام الجماهيرية تستبعد إمكانية الذاكرة الجماعية، وذلك بسبب ما يراه من فورية وشفافية وسائل الإعلام الواضحة. إن صناعة الثقافة «بالضرورة تعنى فقدان الذاكرة: فهى تقدم وهم المشاركة الكلية والمباشرة بين المنتج والمستهلك... ولكن بدون إمكانية التراكم. وينقصها بعداً تفسيرياً، بحيث تتحول الحياة اليومية إلى خبرة»[١٤٢]. وفى المقابل، تستمر المنتجات الفولكلورية فى تقديم هذه القوة التفسيرية، وفى الواقع، تستمر فى أن تكون المصدر الرئيسى والغالب للرموز الخاصة بالجماعات المشتركة[١٤٣]. وتمثل طقوس ورموز الحصاد بدون شك ما يدور فى عقل دى كار فالهو.

ورغم أنه من المفيد عقد المقارنات بين الأنماط التفسيرية المختلفة للثقافات الريفية والمدينية، فإن المشكلة فى افتراض دى كارفالهو هو أنه لا يشير إلى كيفية تلقى واستخدام وسائل الإعلام من قبل الجمهور، وكذلك يفشل فى توضيح أسباب الاستجابات المتعددة، الغامضة والمستهزئة للجمهور الشعبى. فلنأخذ مثلاً ما يذكره كارلوس مونسيفاس عن الهنود الأوتومى Otomi فى ولاية هيدالجو: عندما قررت الحكومة منح التكنولوجيا اليهم ليستطيعوا تنظيم أنفسهم، اتضح أنه كان هناك اهتمام بمشاهدة تسجيلات الفيديو لاجتماعاتهم أكبر من اهتمامهم بحضور هذه الاجتماعات: وأتت المجموعة كلها لتشاهد الشريط [١٤٤]. وهناك أيضًا حالة المرأة الأوتومية التى اشتغلت فى الولايات المتحدة والتى أسماها الناس «مارياس»، "Marias": وسئلوا «لماذا تسمى بناتكم جانيت، ايفون، ديبورا، باميلا بدلاً من الأسماء المكسيكية التقليدية. وكانت الاجابة أن هذه هى الطريقة الوحيدة لكى لا يطلق عليهم اسم «مارياس» والذى

اكتفوا منه، ولهذا السبب أيضاً كانوا يبحثون عن الأسماء الأكثر غرابة كى يضمنوا أن تعامل بناتهم كأشخاص متفردة». وهذا يوضح إلى أى حد تحولت بعض الملامح الخاصة بالثقافات الشعبية الريفية إلى صور جامدة لا علاقة لها بالواقع[١٤٥].

الدراما التليفزيونية : من الميلودراما إلى الهزل :

إن وسائل الإعلام هى تقنيات من شأنها تغيير المجال الثقافى التى تدخله: هذه هى الطريقة التى تعمل بها[١٤٦]. ولهذا فإن المقاومة، حيثما تحدث، لا يمكن أن تكون مقاومة لوسائل جديدة، وإنما مقاومة لسيطرتها واستقبالها. وقد تسيد مفهوم التبعية الثقافية المناقشات حول وسائل الإعلام فى أمريكا اللاتينية فى السبعينيات، والنص الكلاسيكى لهذه المناقشات كان كتاب دورفمان Dorfman وماتلارت Mattelart How to Read Donald Duck[١٤٧]. وفى حين تبرز هذه الدراسة المغزى الإمبريالى الصريح والشوفينية الاجتماعية الأقل وضوحاً والمقنعة ببراءة شخوص مؤسسة ديزنى، إلا أنها مع ذلك تخلق منطقة مغلقة بين الرسائل الأيديولوچية واستقبالها. كذلك تبدو الفجوة بين الأيديولوچيا والحياة اليومية أقل وأصغر فى دراسات ما تلأرت عن وسائل الإعلام فى تشيلى فى أوائل السبعينيات. فهو يشير، مثلاً ، الى الأثر التغريبى للإعلانات عن البضائع الاستهلاكية والتى لا تستطيع أغلبية التشيليين شراءها. ومع ذلك، يبدو أنه يفترض أنه مستقبلى هذه الصور ليس لديهم خيار آخر سوى استقبالها بشكل سلبى، وانه ليس لديهم تمثيلات بديلة متوفرة لهم. وهنا تداخلت الأيديولوچيا والتخطيط الاجتماعى كما لو كان الناس غير واعين بالانفصال أو أنه ليس لديهم طريقة للتفاوض مع هذا التداخل. ولكن روايات مانويل بوريج، التى سوف نناقشها بالتفصيل فى الفصل الرابع، تحكى قصة مختلفة. فشخصيات بوريج تدمن تنميط المسلسلات الإذاعية والأفلام ولكنها تتواطأ بفاعلية فى عملية الإستغلال، وتعرف جيداً كيف تتعامل مع الفجوات الواقعة بين المثالى والواقعى: والمسئولية هنا ليست مسئولية وسائل الإعلام فقط. فروايات بويج تدخل الرغبة فى المعادلة.

وفى ضوء هذا الموضوع، فإن فكرة وجود ثقافة شعبية مدينية متميزة تتطلب تمحيصا من ثلاث زوايا رئيسية، فى المقام الأول، هناك السؤال إلى أى حد تركت الأشكال الأولى من الثقافة الجماهيرية آثاراً فى صناعة الثقافة الحديثة، وبالتالى إلى أى حد تتضمن الأخيرة بعد الذاكرة الاجتماعية. وثانيًا ، هناك موضوع الجمهور المستقبل كمشارك فعال فى تكوين الرسائل، وبالتالى موضوع الرسائل نفسها ليس كمفتاح تفسيرى أحادى الصوت، ولا مفروضة أو ثابتة. وثالثًا ، إن الشعبى، قبل أى شىء ، فضاء لعملية إعادة أهمية الدلالات، بمعنى أن منتجات صناعة الثقافة تستقبل من قبل أناس يعيشون فى مجتمع ملىء بالصراعات الحقيقية، وبالتالى يدخلون إستراتيجيات معالجة هذه الصراعات داخل فعل الاستقبال. وسوف نتعمق فى هذه الإمكانيات فى ضوء الشكل الثقافى الجماهيرى الأكثر شهرة فى أمريكا اللاتينية وهو الدراما التليفزيونية Telenovela . وهو - أيضًا - الشكل الذى يتعدى الحدود الوطنية بشكل كبير.

ولقد كان هناك أحكام سلبية عديدة ضد الدراما التليفزيونية، ومثال واحد على ذلك يكفى. ففى مقال له بعنوان «كن سعيداً لأن أباك ليس أباك». تحليل للدراما التليفزيونية الكولومبية»، يناقش Azriei Bibliowicz مسلسل Manuela، التى تجمع حبكتها الفنية بين مغامرة عاطفية غير شرعية ورسالة اجتماعية حول صراعات الفلاحين وأصحاب الأراضى فى القرن التاسع عشر. ويرى هذا الناقد أن العمل «تركيب ثنائى» على أساس أن «الوجهاء» الذين لديهم «بنات سيئة» يعاملون الفلاحين بقسوة فى حين أن عمدة البلدة الذى ينتمى لنفس طبقة «الوجهاء» لديه «بنات طيبة» ويريد مساعدة هؤلاء الفلاحين. وتقدم الدراما التليفزيونية هنا تحليلاً مبسطًا ومخلاً للمشكلة التى تعرض على أنها مشكلة تخص شخصيات فردية بعينها وليس باعتبارها انعكاسًا لواقع اجتماعى اقتصادى يخص البلد ككل وهو الموضوع الحقيقى الواقعى[١٤٨]. ولكن إبراز الجانب الأخلاقى والعاطفى هنا هو خاصية مميزة للأشكال الشعبية (التقليد الميلودرامى فى المسرح والـ Folletin) والتى انتقلت إلى مرحلة الدراما التليفزيونية. وهى أيضًا خاصية مميزة لروايات القرن التاسع عشر مثل رواية Aves sin nido (Birds Without anest 1889) التى تم تحويلها إلى عمل تليفزيونى. وحقيقة

أن التأكيد على المستويين الأخلاقى والعاطفى هو تقليد شعبى يجعل ذلك متعارضاً مع قراءة Bibliowicz الأيديولوجية الأحادية البعد. وسوف ننظر هنا إلى بعض العلاقات بين شكل الدراما التليفزيونية والتاريخ ومعتمدين فى ذلك على مناقشات مارتين باربيرو Martin Barbero. وأول دراما تليفزيونية ظهرت فى كل من المكسيك والبرازيل، وهما الدولتان الرئيسيتان فى إنتاج هذه الدراما، كانت (The Right to Be Born El dere- cho denacer) وفى الأصل كانت هذه الدراما مسلسلاً إذاعياً أُنتج فى كوبا فى 1948، ثم تم تحويله إلى عمل تليفزيونى فى عام 1964. وتدور حبكة العمل حول محام شاب يحاول معرفة من أبويه. والميلودراما هنا تتضمن دراما الاعتراف، اعتراف الأب بابنه والابن بأمه. ويلعب الصراع ضد عالم المظاهر والسلوكيات الشريرة التى تمنع المرء من إدراك الهوية الحقيقية، دوراً كبيراً فى هذه المغامرة. وعندما تؤكد الميلودراما على الاعتراف بالقرابة ككيان اجتماعى، وفى نفس الوقت تتجاهل فكرة المجتمع باعتباره «عقد اجتماعى» بين الحكام والمحكومين، وهو هدف الحكومات الليبرالية منذ عهد بوليڤار وقدماً. أليس هناك إذن علاقة سرية بين الميلودراما وتاريخ شبه القارة؟ بالتأكيد أن عدم اعتراف الميلودراما «بالعقد الاجتماعى» يوضح علانية حجم وثقل العلاقات الاجتماعية الأساسية كعلاقات القرابة، الجيرة، التضامن والصداقة وأهمية هذه العلاقات بالنسبة للأشخاص الذين يرون أنفسهم فى هذه الميلودراما. ألا يعنى ذلك أنه يجب أن يكون هناك معنى ما وراء السؤال حول إلى أى حد يتحدث نجاح هذه الميلودراما فى تلك البلدان عن فشل المؤسسات السياسية التى لم تعترف بحجم ووزن «ذلك الجانب الاجتماعى الآخر»؟[١٤٩]. وبين زمن التاريخ، زمن التكتلات الكبيرة مثل الوطن والأمة، والزمن الوجودى للحياة الفردية، يدخل زمن العائلة كوسيط ينشر علامات الأجيال ودرجات الانتساب المختلفة داخل العائلة الممتدة. وزمن العائلة منطو على مفارقة تاريخية بالفعل، وذلك بالنظر إلى تنظيم الحياة اليومية القائم على العمل والسوق (الوقت مال). ومع ذلك ذكرى ذلك الزمن الآخر ضرورية لاستقبال الدراما التليفزيونية فى أمريكا اللاتينية، نظراً لأنها تحمل الحبكة الدرامية التآمرية بمعنى الاجتماعى مقابل السائد[١٥٠]. بالإضافة إلى صلتها بالـ Folletin، تحتفظ الميلودراما التليفزيونية، بعلاقات مع النمط الحكائى للحكايات الشعبية الفولكلورية، أدب الحبل

البرازيلى، وأدب تسجيل الأحداث فى الـ Corrido وأغانى الـ Vallenato الكولومبية: وترتبط هذه العلاقات بدفق قصصى مطول ونفاذ إلى ما يدور خارج النص. وقد طور ناقد برازيلى هذه المزاعم ليضيف فى اقتراح له أن الميلودراما هى نوع كارنيڤالى يتبادل فيه المؤلف، القارئ، والشخصيات مواقعهم باستمرار(١٥١).

وفى مقابلة لبرنامج تليفزيونى بريطانى مع مجموعة من السيدات فى مدينة المكسيك، حول موقفهم من الدراما التليفزيونية، أجابت هذه المجموعة بأنهن يفضلن مشاهدة حياة الأثرياء ؛ لأن الأثرياء لديهم مشاكل أقل. وهؤلاء المشاهدات مدركات تمامًا للمسافة ما بين الحياة اليومية والعالم الذى يقدم على الشاشة- ومن الجدير بالذكر أيضًا أن أحد أقدم الدراما التليفزيونية المكسيكية كانت بعنوان Los ricos tambien lloran (The Rich Also Cry) وفى هذا إشارة الى أن الحبكات الكلاسيكية حول أسمال الثروة والتى تتضمن الرغبة فى حل المشاكل الاقتصادية، تضم أيضًا بعدًا يتعلق بتأثير الديمقراطية العاطفية(١٥٢).

ولذلك فرغم أن هناك نوعًا من الانغماس الذاتى العاطفى فى الدراما التليفزيونية غير مشكوك فيه، إلا أن هذه الدراما التليفزيونية لها أبعاد أخرى سياسية. وقد لخص مونسيڤاس آليات الاستخدامات الشعبية للدراما التليفزيونية كالتالى:

إن المجموعات التى ليست لها سلطة سياسية أو تمثيل اجتماعى... تجعل من الميلودراما دراما جنسية، تنسج مواقف ساخرة من الكوميديا السوداء، تستمع بنفسها وتتأثر انفعاليا دون أن تتغير على المستوى الأيديولوچى.... إن الطبقات التابعة تقبل، لأن ليس لديها بديل آخر، بصناعة مبتذلة طفيلية، وتحولها بدون نزاع إلى نوع من الانغماس الذاتى والانحطاط، وأيضًا إلى كيان فرح لكن مستعد للقتال(١٥٣).

ويجب إضافة متع التذكر، ومشاركة هذه الذكرى مع الآخرين إلى ما سبق- حيث إن التليفزيون لا يستقبل فى صمت أو نشوة مسيطرة- وذلك فى مواجهة الحبكات المعقدة بشكل خارق للمألوف(١٥٤).

وهكذا يتضمن الاستقبال الشعبى بالفعل نزوعًا نحو إعادة عملية أهمية الدلالات والتى تنتج من خلال تحريك الخبرات الشعبية والذكريات وإعطائها هامشًا من التحكم

والسيطرة، ليس على ملكية وسائل الإعلام (هذه منطقة وسائل الاعلام البديلة)، ولكن على معانيها الاجتماعية. وأحد أنواع إعادة المواءمة تتضح من خلال سيرك الـ barrio في البرازيل، حيث تدمج الشخصيات التليفزيونية في أشكال أقدم للتسلية مثل ألعاب المهرجين، ألعاب السحر، وعروض الأكروبات. ولكن غالبًا لا تتوفر أشكال أخرى للتسلية غير التليفزيون، وهكذا تتجلى ضغوط التاريخ الاجتماعي المعاصر المتغير في الأساليب المتغيرة للدراما التليفزيونية نفسها.

دعنا الآن ندرس إنتاجين حديثين من إنتاج تلڤيزا Televisa، الشركة المحتكرة للتلفزيون الوطني المكسيكي(١٥٥). أولاً: «العودة الغريبة لديانا سالازر»، The Strange Rèturn of Diana Salazar، والتي أذيعت في عام 1988. تدور أحداث هذا المسلسل حول تجسد امرأة أرستقراطية من القرن السابع عشر كان قد تم إحراقها من قبل لجنة التفتيش باعتبارها ساحرة ويعاد تجسيد المرأة في عام 1988، وتتضمن هذه الدراما عناصر الخير والشر المألوفة والتي يساء فهمها أحيانًا، بالإضافة إلى قصة حب، وتتضمن أيضًا القوى الخاصة للبطلة التي تتحول إلى أجهزة كمبيوتر، أي الاعتراف بالاهتمام المتزايد بتكنولوجيا المعلومات، ولكن يتم ذلك بطريقة تتواءم مع المتطلبات الإغرائية للميلودراما. وتعد هذه الدراما أكثر تعقيداً وحداثة عن المسلسلات المعتادة التي تدعو الطبقات الفقيرة من المجتمع لمشاهدة الدراما العاطفية والأخلاقية الخاصة بالأغنياء. ويمكن اعتبار هوية البطلة والبطل التاريخية المزدوجة، هوية حديثة وهوية تعود للقرن السابع عشر، وسيلة لإعادة تمجيد الطبقة البرجوازية الذي انطفأ بريقها في العقد الماضي. ويؤكد مونسيفاس أن «التحول الحالي للدراما التليفزيونية نحو مشاهد انحدار الطبقة البرجوازية مرتبط باستحالة الاستمرار في تقديم أعمال درامية مبنية على حكاية تتعلق بمصداقية الشرف والعواطف العائلية».(١٥٦). ويصل هذا التحول إلى أقصاه في مسلسل Cuna de lobos (Cradle of Wolves) ، وبطلة هذا المسلسل تجسيد للشر. وتضع هذه البطلة على إحدى عينيها ضمادة سوداء وتقتل بدون هوادة هؤلاء الذين يعترضون طريقها، عن طريق وضع السكر في محرك الطائرة مثلاً. ولكن هذه الهمجية طريقة لعمل صلات اجتماعية مع الواقع، في وجود أزمة اجتماعية في العالم الواقعي المميز بفقدان الثقة في السلطة والقيم العليا: ففي إحدى

عمليات القتل، تضع البطلة زجاجة كاملة من منقوع أوراق زهر القمعية فى كأس من عصير البرتقال، أى بنفس الطريقة تماماً التى قيل إن البابا الأخير قتل بها.

وحتى أوائل فترة الثمانينيات، استطاعت عملية التوسع الاقتصادى المكسيكى أن تقدم أملاً فى حراك اجتماعى مستمر إلى حد ما. وقد أطلقت الأزمة الاقتصادية الحادة فى عام 1982، التى تضافرت آثارها مع الآثار الخطيرة لزلزال 1985 الذى ضرب مدينة المكسيك، أطلق كل ذلك العنان لحدوث تغيرات عميقة ظهر أثرها فى الشكل الذى اتخذته الدراما التليفزيونية الأخيرة. وتتعلق هذه التغيرات بالعنف الاجتماعى المتزايد، الإدراك الحاد بالفساد الرسمى، وأزمة حزب الشعب السياسية الذى حكم المكسيك لخمسين عاماً، «إن دولة حزب الشعب لم تعد قادرة على الوفاء بالمتطلبات الشعبية الزائدة... ولم تعد الصراعات والحركات الاجتماعية تجد حلاً من خلال التطلع لأعلى»، وذلك كما يقول Sergio Zermeneo فى مقال له بعنوان "The End of Mexican Populism"[١٥٧]. ويعلق مخرج مسلسل Cradle of Wolves أنه فى الأزمة الراهنة «يريد الناس أن يتطابقوا مع شخص حاسم ذى إرادة من حديد؛ وهذا هو ما أنتج الظاهرة الغريبة لتوحد الناس مع الشر وليس مع الخير»[١٥٨]. وقد شاهد هذا المسلسل جمهوراً بلغ عدده 40 مليون شخص أى نصف عدد السكان، وهى أكبر نسبة مشاهدة عرفها مسلسل تلفزيونى. وعندما عرضت آخر حلقة، ساد الصمت أنحاء المدينة؛ رفض سائقو مترو الأنفاق العمل، ومكث الناس جميعاً فى البيوت. ووفقاً لكارلوس المس، كاتب مسلسل Cuna de lobos، فإن «الميلودراما الآن أصبحت هزلاً، لا يمكننا الآن أخذ التناقضات الميلودرامية بين الخير والشر بشكل جدى». وبالنسبة لمونسيڤاس، يعتبر هذا محدداً لتغير فى الإدراك: إذ حل الغضب من العلاقات الطبقية محل الاثارة الأخلاقية القديمة، والإمكانية المستقبلية الوحيدة هى محاكاة هذا النوع بشكل ساخر[١٥٩]. والشىء الآخر الباقى من الدراما التليڤزيونية القديمة هو متعة حل عقدة باروكية.

وقبل أن نترك الدراما التليفزيونية، يجدر بنا أن نحصى الخيوط المتعددة التى تتماذج فى عملية استقبال هذه الدراما. فهناك التأكيد الأخلاقى المميز، كما أسلفنا، على الجماليات الشعبية. وهناك أيضاً العالم الديمقراطى للمشاعر، حيث كل فردقادر

على الإحساس بشكل مكثف مما يلغى الفوارق الطبقية. وتوفر المشاعر هنا الدوافع التى تقوم عليها الحبكات على أساس دراما الاعتراف. وتتطلب الحبكات المعقدة قدراً كبيراً من البراعة فى التذكر، وهى إحدى آليات التجاوب المتبادلة فى الخبرة المشتركة للمشاهدة. وأخيراً، التركيبة الحلقية، التى تمتد لعدة أشهر، وتولد نوعاً من التفاعل بين الاكتمال والانتفاخ. وتقدم كل حلقة وعداً من نوع النهائية والاكتمال الذى لا يتوفر فى الحياة الواقعية، نوع من التشويق الذى يزداد إثارة بمعرفة المشاهد بأن تبديلاً حتمياً لابد أن يحدث فى الحلقة التالية. وفى ضوء هذه المعانى، يصبح من الخطأ فصل العنصر الأخلاقى الثنائى البعد كما لو كان هو المستوى المتحكم الوحيد.

ولقد رأينا من قبل كيف تحولت ال Folletin إلى دراما إذاعية ثم إلى دراما تليفزيونية. والمادة التى أصبحت مقروءة على نطاق واسع فى السياق المعاصر الآن هى الحكايات المصورة Fotonovela والأقاصيص التاريخية الكوميدية historieta، والتى ينشر منها أحياناً أكثر منّ 2 مليون نسخة فى الأسبوع. ومثل ال Folletin تتجاوب هذه المادة مع مواقف القراءة المتقطعة زمنيا والتعليم المحدود. ومع ذلك فانتسابها، بالنسبة لأسلوب الخيال، ليس إلى الإذاعة أو التليفزيون وإنما إلى السينما. وتميز كورينليا باتلرفلورا بين ثلاثة أنواع رئيسية من الحكايات المصورة: الوردية rosa، وتتناول موضوعات الطبقة المتوسطة وفوق المتوسطة أو حفلات المنوعات القديمة، التى تقدم حكايات من نوع سندريلا، الناعمة Suave تتناول موضوعاتها حياة الطبقة المتوسطة وفوق المتوسطة؛ والحمراء roja التى تتميز بموضوعات عنيفة مثل الاغتصاب أو زنا المحارم. ومع ذلك، هناك نزعة لأن تسود وجهة نظر معينة فى كل الأنواع: «عملية إفراد المشاكل وحلها هى الرسالة التى دائما ما تقدم»[١٦٠]. والاقتراح هنا، فى كلمات أخرى، هو أن مطالب الاندماج فى اقتصاد رأسمالى حديث يتم تفصيلها والإعلان عنها من خلال الحبكات الدرامية التى تعطى القارئ أيضًا العناصر المكونة والمتوقعة من هذا النوع[١٦١].

أما الأعمال الكوميدية (مثل ديزنى) فقد كانت أقل تأثراً بصناعة الثقافة عبر - القومية مما كان متوقعاً. ففى المكسيك، على سبيل المثال، حوالى 80٪ من الإنتاج إنتاج وطنى. وأحد نماذج حفلات المنوعات الراقصة هو Libros Semanales (روايات العرى

الهزلية) التى من شأنها إثارة التساؤل حول كيفية تعامل المرأة مع حالة الانتقال من البنى التقليدية الى البنى الحديثة. ورغم أن هذه الحفلات أقل سحراً وفتنةً بالمقارنة بالنماذج الأقدم من القصص الرومانسية الهروبية (مثل روايات كورين تادو)، إلا أنه «من الواضح أن هذه الأعمال مخصصة للنساء اللائى اندمجت أو على وشك الاندماج فى ساحة العمل»، وذلك كما يرى جين فرانكو Jean Franco؛ فهذه الأعمال «تتطلب نوعا مختلفا من الحبكة الحديثة، واحدة لا ترفع فقط شعار مكافأة الاستهلاك»[١٦٢]. وتتطلب عملية التمدين إعادة توفيق الاتجاهات نحو العائلة، أى سلسلة الاشياء المترابطة التى تجعل الماضى يسيطر على الحاضر.

إن سياسة ما بعد الثورة المكسيكية شجعت على علمنة الحياة العامة وتركت العائلة الأبوية التقليدية دون مساس لتؤكد على الصفات الرجولية الذكورية فى صورتها الوطنية. وهكذا فإن العائلة المكسيكية مؤسسة بالغة التعقيد، ليست فقط مصدراً لتوترات كبيرة، خاصة وسط الفقراء، ولكن أيضًا مصدراً للتأييد والتواصل اليومى الذى لا تستطيع الدولة ومؤسساتها أن تحل محله[١٦٣].

وتشتمل الحكايات فى novelas Semanales على دعوة للنساء كى يبعدنا أنفسهن عن العائلة التقليدية التى يتحكم فيها الذكور: «إن النساء مدعوات كى يرين أنفسهن باعتبارهن ضحايا مؤامرة، مؤامرة المكسيك القديمة التى نقلت معها تقليد الرجولة والذكورة وأضرت بهن. وإذا ما وجّهن نقمتهنّ ضد حيل الرجال القديمة وفصلن أنفسهن عن تأثيرهم، بدلاً من قراءة أنفسهن باعتبارهن ضحايا، فيمكن لهن أن ينجحن»[١٦٤].

وها هنا ملخصا لحكاية Una mujer Insatisfecha (An unsatisfied Woman) وهو مثال يعود إلى عام 1984:

تتزوج البطلة من رجل أعمال ممل وعاجز جنسيًا ويؤمن بالقيم الأبوية والتقليدية لحياة العائلة. وتنفر لويزا من موقفه البيوريتانى تجاه العلاقة الزوجية وتتشاجر مع حماتها الإيطالية التى تحمل أفكارا تقليدية عن الزواج. تقرر أن تعمل مصممة أزياء وتقابل رجلاً آخر ولكن ترفض أن تدخل علاقة لا تعد إلا بأن تكون علاقة قمعية مثل

علاقتها بزوجها. وعندما تعود إلى منزل أمها تغلق الهاتف فى وجه حبيبها الجديد فتشعر بأنها حرة، سعيدة، وبدون قيود[١٦٥].

ومرة أخرى، كما هو الحال مع الدراما التليفزيونية تظهر العائلة كوسيط حاسم فى عملية الاستقبال. وفى حدود معرفتنا، لم يكتب أحد بعد تاريخًا شاملاً جامعًا للعائلة فى أمريكا اللاتينية[١٦٦].

وأحد الآثار الرئيسية للبيئة المدينية الحديثة هو انقطاع الصلة بين الطبقات الاجتماعية والفئات الثقافية. ويقع المستودع الثقافى نفسه تحت تصرف كل المجموعات الاجتماعية. وبعكس أقلية تستطيع فهم الأدب أو الفن، يستطيع الآن كل شخص أن يعتمد على رصيد من الاعترافات تجعله يستطيع فك شفرة وسائل الاعلام. إن المسلسلات التليڤزيونية تستخدم أرشيفا من الاشارات من الأفلام والتليڤزيون، وهذه الإشارات الآن تشكل جزءًا من ثقافة عامة بنفس الطريقة التى استخدمت بها الأعمال الأدبية العظيمة سابقًا .

إن المستودعات الثقافية المختلفة أصبحت مختلطة بطريقة يصعب معها أن تكون مثقفًا (Culto) بمعرفة الأعمال الفنية العظيمة فقط، أو أن تكون شعبيًا ؛ لأنك قادر على فهم معنى الأشياء والرسائل التى أنتجها مجتمع مغلق (مجموعة عرقية، barrio، أو طبقة). فى هذه الأيام، هذه المجموعات غير ثابتة، إنهم يجددون طريقة تآليفهم وتراتبهم كما تتغير الموضة، ويتقاطعون طوال الوقت، وفوق كل شىء يستطيع كل مستخدم أن يصنع مجموعته[١٦٧].

وهذه الحالة التى تدعى ما بعد الحداثة، مهمة لأغراض حالية ؛ لأنها تمنع المرء من معادلة عملية انحطاط الممارسات الثقافية مع انحدارها، وكذلك تمنع تقديم عودة نوستالجية الى وقت كان يمكن فيه معادلة العضوية فى النخبة الاجتماعية مع الوصاية على الثقافة (أو بالعكس). وفى الواقع، فإن الاتجاه الأخير أكثر تطابقًا مع حالة أوروبا الغربية عنه فى أمريكا اللاتينية، حيث لا تزال عملية تحويل الواقع الريفى إلى يوتوبيا لها سلطة وقوة رمزية. وبذلك فإن الهجرة المتزايدة للثقافات الريفية وإعادة بثها من خلال قنوات جديدة ذات قاعدة مدينية يعنى أن الشعبى لا يمكن أن يعنى النقاء

ولا الخسارة بالنسبة إلى الصناعة الثقافة. وهنا يصبح البحث عن تعريف مختلف للشعبى أمرًا ضروريًا، وذلك فى ضوء إمكانية سلطة مضادة .

الإعلام البديل :

يمثل الإعلام البديل محاولة متعمدة لتقديم قوة مضادة لسيطرة ممارسات وسائل الاتصال الجماهيرى وذلك باستكشاف إمكانية استخدام تكنولوچيا الاتصال خارج نطاق سيطرة الصناعة الثقافية، ويشمل الإعلام البديل شرائط الكاسيت، الإذاعة، التليفزيون، الڤيديو، الأفلام، والصحف. وإن كنا سنشير فقط إلى تجربة الإذاعة فننوه بأن تلك التجربة يمكن القياسُ عليها بالنسبة لبقية وسائل الاتصال وهناك خصائص معينة للإذاعة تجعل من السهل استخدامها كوسيط إعلامى شعبى مناسب، منها الانخفاض النسبى لتكلفتها، تغطيتها لمسافات كبيرة، وسهولة الحصول على تكنولوچيا التسجيل .

ويوضح تقرير Rosa Maria Alfaro عن تجارب Calandra - مجموعة كرست نفسها لإقامة اتصال اجتماعى راديكالى فى مدينة Palma Lona Alta إحدى مدن الأكواخ فى بيرو- بعض إمكانيات الإذاعة الشعبية وكذلك بعض مشاكلها. لقد بدأ المشروع كفكرة لصحيفة محلية ولكنه واجه مشكلتين رئيسيتين تمثلت أولاهما فى صعوبة وجود لغة مكتوبة يمكنها التعبير عن العالم الشفاهى للسكان دون تشويه ذلك العالم وتمثلت ثانيهما فى أن الهيئة القائمة على الصحيفة لم تتواصل مع الحياة الفعلية لهؤلاء الذين توجهت إليهم، فكانت النتيجة «أن مضت الحياة اليومية لهؤلاء الناس بهدوء على هامش اهتمامات الهيئة عبر ممارسات اتصالية أخرى»[١٦٨]. لقد بدا ذلك العالم الثقافى اليومى معقداً ومعبرا لهؤلاء الذين جاءوا من خارجه محاولين التعبير عنه: التعايش بين «القلب المقدس ليسوع والدراما التليڤزيونية الفنزويلية، البرنامج الذى يقدم الموسيقى الشعبية والسلسا وموسيقى الديسكو».

لقد فشل مشروع الصحيفة فى أن يتواصل مع الخيال الشعبى. وقد اقتضت المرحلة الثانية للمشروع ابتكار استخدامات بديلة. لنظام الخطاب الإعلامى فى سوق المنطقة. ولكن القالب المبدئى الذى تضمن برامج إخبارية عن المنطقة لم يستقبل استقبالا حسنا، فلم يكن هناك إبلاغ كاف عن المشكلات كما أن البرامج لم تقدم حلولاً قصيرة الأجل لتلك المشاكل. وفى نفس الوقت شكلت النساء ٩٥٪ من حملة المشترين والبائعين فى السوق وهؤلاء النساء شعرن بعدم ثقة فى قدراتهن على الحديث جيداً بالمقارنة بالصوت ذى الأسلوب المتعجرف الذى يرتبط بأداء المذيعين المحترفين. وبالرغم من ذلك ما إن تمت دعوتهن لأن يقمن معًا بعمل برامج عن فولكلور المناطق الريفية التى قدمن منها حتى تبخَّر نقص الثقة الذى كن يعانين منه. وقد تضمنت البرامج حوارات مع تلك النسوة، فكل امرأة كانت تتحدث عن موطنها. وتطورت تلك الحوارات حتى وصلت إلى شكل (حكايات الراديو القصيرة) التى كانت الحبكة فيها هى قصة المرأة التى تأتى من الريف إلى المدينة .

وقد اعتمدت تلك البرامج على القوالب الإعلامية ولكن دون أن تكون نسخة مقلدة منها ؛ لأنها اعتمدت على الخبرات الحقيقية لكل امرأة. وكان التسجيل يتم بواسطة جهاز تسجيل محمول فى أكشاك السوق فى جو من التفاعل الكامل مع الأحداث الحقيقية. و«كانت الممثلات تعتمدن على الارتجال منتقلات ما بين قصص من خيالهن تصور واقعا أفضل وبين الوصف الواقعى الخشن للعنف الموجود فى المدينة»[١٦٩]. وتؤكد ألفارو Alfaro فى ختام تقريرها على أهمية أن تكون الحياة اليومية هى الأساس الذى يقوم عليه الاتصال، فخلق إعلام بديل ليس مجرد مسألة تكنولوجيا.

وعلى الرغم من أن تلك التجارب لم يتم بثها عبر موجات الأثير إلا أنها طورت عملية إنتاج اعتمدت على استكشاف ذاكرة اجتماعية معينة. وتواصل ذلك الاحترام للاختلاف المحلى فى برامج الإذاعة التى كانت يتم بثها للفلاحين فبالرغم من وجود محطات الإرسال والإستديوهات فى المراكز الحضرية إلا أن محطات الاستقبال كانت منتشرة فى مناطق كثيرة من الريف على مسافة تبعد عن الطريق بعدة أيام مشياً على الأقدام .

وفى حالة البرامج البيروانية "Tierra Fecunda and Mosoq Allpa" التى كانت تُبَث من ليما وكيوسكو على التوالى، كان هناك جزء أساسى من مادة كل برنامج يتكون من الشرائط التى ترسلها مجتمعات الفلاحين والتى تتضمن موسيقاهم ووصفًا لعاداتهم ومنها على سبيل المثال طقوس تسقيف البيت وكان الذى يقدم الوصف الفلاحون أنفسهم. وتضمن ذلك التبادل الحضرى- الريفى مشورة قانونية وتقنية. وعلى الرغم من أن معدى ومقدمى البرامج المحترفين يقيمون أصلاً فى مناطق حضرية إلا أنهم يقضون وقتا غير قليل فى السفر لجمع مادة البرامج كما أنه يجب عليهم إجادة كل من الكيتشوا والإسبانية حيث إن البرامج تقدم باللغتين معًا. وفى بعض الأحيان تتضمن المادة التى يتم جمعها سردًا قصصيًا يمزج بين الفكاهة وبين (نقد) الظواهر الخارقة للطبيعة والأحوال السياسية ويتم إذاعة تلك المادة بعد حذف أقل قدر منها.

ومن أنواع البرامج الأخرى ما يعتمد على إذاعة ما يجرى فى اجتماعات الفلاحين أو الخطب التى يتم إلقاؤها فى الكابيلدو أبيرتو Cabildo abierto وهو اجتماع مجلس مفتوح يسمح فيه لكل المواطنين بالتعبير عن آرائهم. فى ذلك المثال الأخير يتبع القائمون على تلك البرامج أسلوبًا آخر فى المونتاج فبدلاً من محاولة تحقيق التوازن الذى يعتمد على فكرة مؤداها إن الحقيقة لابد أن تكمن فى مكان ما فى الوسط، يظهر كلا الجانبين وكأنه ليس على صواب، يتم عمل المونتاج بأسلوب يوحى بأن كُلاً من الجانبين ليس على صواب بحيث يترك للمستمعين الفرصة كى يتخذوا قراراتهم بأنفسهم. وإلى جانب كون هذا النمط من الإذاعة الشعبية مولدا لموجات من تدفق المعلومات بين الحضر والريف تتسم بأنها تبادلية وبأنها أيضا موجهة لإشباع احتياجات الفلاحين فهى أيضًا- ذلك النمط من الاذاعة الشعبية - وسيلة تسهل الاتصال ما بين مجتمعات الفلاحين التى تقع فى مناطق جغرافية تبعد عن بعضها البعض لمسافات كبيرة جداً.

وفى تاريخ فيلا أباريسيدا Vila Aparecida، وهى منطقة تقع على أطراف ساوباولو ويسكنها بالدرجة الأولى مهاجرون ريفيون، مثال على إحدى الوسائل التى يتكشف من خلالها كيف أن الكفاح من أجل الحصول على خدمات ومستلزمات البنية التحتية للمعيشة فى الحضر فى أطراف مدن أمريكا اللاتينية يستلزم تكوين هويات

جديدة فالرحلة من وسط مدينة ساوباولو حتى فيلا أباريسيدا تستغرق ساعتين تقريباً في حالة ركوب الأوتوبيس. وتنتهي هذه الرحلة أمام بار ومخبز يعتبر أحد نقاط الالتقاء الرئيسية التي تحافظ على الشبكة الواسعة من العلاقات الاجتماعية غير الرسمية في المنطقة. فهذه الشبكة تعتبر شيئًا ضروريًا لضمان البقاء الجسدي والنفسي لسكان تلك المنطقة، فمن خلال الإحساس بالهوية النابع من الانتماء إلى تلك المنطقة يتم إحداث التوازن المطلوب لمواجهة الإحساس الذي يشعرون به أثناء تواجدهم في المصانع والمكاتب والأوتوبيسات المزدحمة، الإحساس بأنهم مجهولو الهوية وبأنهم شظايا.

بعبور المرء ملعب كرة القدم يصل إلى الطريق الرئيسي للفيلا Vila وعلى طول الطريق تصطف المنازل الآيلة للسقوط والمحلات والحانات المطلية بألوان زاهية زرقاء وصفراء وقرنفلية، وهو ما يمثل إحدى السمات التي تميز تلك المناطق الريفية- ويشكل لعب الأطفال مع الكلاب ومنظر البالوعات المفتوحة وصوت التليفزيون وأجهزة الكاسيت والسكان الواقفين في مداخل المنازل يحملون أكياساً تحوي مشترياتهم ويتحدثون مع بعضهم البعض، يشكل كل ذلك المنظر التقليدي للحياة اليومية في مناطق الأطراف. وإذا ما اتجه المرء يساراً يصل إلى الكنيسة التي تم بناؤها في أوائل الثمانينات وهي تلك الفترة التي بدأت فيها الفيلا Vila- بمساعدة الواعظين العاملين غير الرسميين في الكنيسة الكاثوليكية المرتبطة بالتحرير الديني- في تنظيم نفسها والمطالبة بأراضي ومياه جارية ونظام صرف صحي وبإدخال الكهرباء وبإجراءات لتحسين الصحة وبخدمات تعليمية ومواصلات. وبما أن غالبية سكان الـ «فيلا» Vila من الأميين فقد أنشأت مجموعة مهتمة بشئون المجتمع إذاعة محلية عرفت باسم «إذاعة الأهالي» على أمل أن تقوم تلك الوسيلة الشفهية للاتصال بتسهيل عملية الحراك الاجتماعي وتمثلت الأهداف الرئيسية لـ «إذاعة الأهالي» فيما يلي

- «إحياء تاريخ الأهالي وديانتهم وثقافتهم وتقاليدهم وأساطيرهم». «تقديم المعلومات الأساسية لمساندة منظمة الكفاح من أجل المجتمع ولتوصيل آمال ومشاكل الأهالي للمسئولين». «تقديم دعم للفنانين الشعبيين بقدر الدعم المتقدم للموسيقى والمهرجانات». «تشجيع المشاركة الشعبية على كل المستويات والمشاركة في تكوين قادة جدد للمجتمع»[١٧٠].

وقد تضمن البرنامج الإسبوعى للإذاعة – والذى كان من الممكن تغييره وفقا لما يطالب به المجتمع قراءات من الإنجيل تم تكييفها وتفسيرها فى ضوء خبرات أهالى «فيلا أباريسيدا» Vila Aparecida. تقديم أعمال درامية اجتماعية ألفها وقدمها أهالى المنطقة. تنويهات عن منظمة الجماعات العاملة لصالح المجتمع وعن العديد من المحاضرات والدروس (كورسات). مناقشة قضايا سياسية حالية. تقديم معلومات عن أسعار الأطعمة وعن فرص عمل وعن خدمات عامة. تقديم موسيقى ريفية وحضرية.

وقد علق أحد قادة المجتمع والذى شارك أيضًا فى إنشاء «إذاعة الأهالى» على دورها فقال:

إن ما تقوم به الإذاعة يعد جزءًا من شىء أكبر وهو الوضع الاقتصادى للدولة والكفاح من أجل الحصول على أراض فى تلك المنطقة. ونحن نحاول أن نجعل الأهالى يفكرون فيما هو أبعد من مشاكلهم، كى يدركوا أننا وحدنا لن نكون فى وضع يؤهلنا لحل مشاكل الإسكان ولكن يمكن اتخاذ خطوات للأمام لحل المشكلة عن طريق واحد فقط هو المشاركة فى «الحركة» التى تعمل لصالح من ليست لديهم أراضٍ وذلك على المستوى الإقليمى[171].

وقد طورت «إذاعة الأهالى» من خلال معايشتها للحياة اليومية لأهالى الـ «ڤيلا»، طورت شكلاً من الحراك السياسى الذى يتجاوز حدود الطبقة والأحزاب السياسية وذلك خلال عملية إعطاء دلالات جديدة للرموز الريفية التى أصبحت حاملة لذاكرة جمعية جديدة ففى المثال التالى نجد عنصر الموكب الدينى عن الكاثوليكية الشعبية وقد اكتسب معنى جديداً، عن ذلك يقول أحد أعضاء «إذاعة الأهالى»:

عندما تكون هناك حركات شعبية تنزل بالإذاعة إلى الشوارع وعندما نكون واقفين أمام مكاتب المسئولين انتظاراً لمحادثتهم يأتى الأهالى ويغنون ويتحدثون، وهنا فى «القيلا» Vila نفعل شيئا مماثلاً. فحيث إنه لا يمكن لسيارة الإذاعة المرور فى شوارعنا (لضيقها وامتلائها بالطين) نضع معدات الإذاعة على محفة يحملها الأهالى، وفى المواكب والاحتفالات تتقدم محفة القديس المحفة التى تحمل معدات الإذاعة . وقد قمنا

هذا العام بتنظيم (مسيرة) لصالح السلام كمعالجة لقضية حالة السود وقضية العنف. وكانت الاذاعة هناك(١٧٢) .

وتتضح العلاقة التى أقامتها «إذاعة الأهالى» بين ما هو شخصى وما هو سياسى، فى العديد من شهادات نساء «فيلا أباريسيدا» Vila Aparecida اللائى يعتبرن - أيضًا - من المؤسسين والقادة الرئيسيين (للجماعات المهتمة بالمجتمع): «تقدم الإذاعة لونًا مختلفًا من الموسيقى، وتحكى لنا قصة البطالة، تتحدث عن الخبز والدقيق وعن ارتفاع الأسعار وهذا كله حقيقى- أعتقد أن هذا أمر جيد- والناس يحبون ذلك». «الموسيقى التى يقدمونها تعبر عما نمر به فقد تذهب ذات يوم إلى السوبر ماركت وتجد أن سعر اللبن قد ارتفع. تتحدث الإذاعة عن الخبز والدقيق والمرتبات، أعتقد أن ذلك مهم، ثم بعد ذلك من الذى يثبت تلك الأسعار؟»(١٧٣).

واحتفالا بإنشاء «إذاعة الأهالى» يقام مهرجان سنوى للموسيقى والشعر فى «الفيلا». يؤدى هذا المهرجان إلى تقوية شبكة العلاقات الاجتماعية فى المنطقة كما يؤدى إلى تنشيط ظهور الفرق الصغيرة التى تقدم عروضها طوال العام فى أعياد الميلاد وحفلات الزفاف وفى المظاهرات. ويتكون المهرجان نفسه من برنامج يجمع ما بين الموسيقى الحضرية والموسيقى الريفية، الأشعار والأغنيات التى ألفها أهالى «الفيلا» والأداءات الأكثر شعبية التى يتم من خلالها محاكاة أنجح الأغنيات الحالية، والفرق التى تعتمد على ثلاثة عازفين وتقدم موسيقى لها أصول ريفية.

ومن الجوانب الجديرة بالملاحظة لذلك الاستخدام وغيره من الاستخدامات لوسائل الإعلام البديل هو ذلك الجانب المتعلق بالبناء الذى يعتمد عليه مجال الاتصال، فهو يعتمد على التبادلية بين المتلقين وبين المرسلين (الإذاعيين)(١٧٤). إنه بذلك المعنى وفوق كل شىء - وعلى النقيض مما تقوم به صناعة الثقافة يمكن أن ينظر لمشروعات مثل «راديو الناس» بوصفها شعبية- إن وسائل صناعة الثقافة تخلق مجتمعا متخيلاً متجانسا ولكنه منعزل وهو مجتمع مشاهدى التليفزيون، وتجعله يحل محل العالم الاجتماعى الحقيقى المكون من تقسيمات وفوارق اجتماعية. إن القائمين على صناعة الثقافة يخلقون الوهم بأن هناك تواصلاً سلسًا بينما هم فى الحقيقة يرسخون هرمًا

طبقيًا اجتماعيًا معينًا. وفى مجتمع يتكون من المهاجرين الريفيين يؤدى ذلك البناء إلى اعتلال ثقافى(١٧٥). فعندما يندمج المهاجرون الريفيون فى سياق حضرى كعمالة غير مدربة ورخيصة ويقومون بأعمال تتسم بالتكرار والرتابة يفقدون المعرفة والمهارات التى سبق وأن أتقنوها ولا يكتسبون فى المقابل الوسائل المادية والفكرية الضرورية التى تتيح لهم المشاركة فى سياق حضرى: ولكن فى «إذاعة الأهالى» يُعَد المنتج الثقافى انعكاسًا تقريبيًا لفعل اتصالى لم يشوهه العنف أو السيطرة.

علاوة على ذلك وكما رأينا فى شهادات أهل الـ «فيلا» فإن الإذاعة هى الوسيلة التى يعبرون من خلالها عن أحوالهم الاجتماعية ويتعرفون على أنفسهم أيضًا، وهو ما من شأنه أن يسهل لهم إدراكًا معرفيًا نقديًا لحالتهم المهمشة. وبهذا الأسلوب فإن الإذاعة تعضد الهوية الثقافية لهؤلاء المهاجرين بينما تنشط مساهمتهم فى السياق الحضرى ووصولهم إلى الحداثة بمشاركتهم كمنتجين وكعارفين ، ومن الأنماط الأخرى لوسائل الإعلام البديلة المجموعات التى تنتج المسرح الشعبى فى المجتمعات القروية ومدن الأكواخ وقد وصلت تلك المجموعات إلى درجة عالية من المؤسسية تفتقدها الأفلام التليفزيونية الأوروبية فى تصويرها الأماكن الحضرية فى أمريكا اللاتينية والتى تميل إلى الاهتمام بتصوير مظاهر الفقر فقط. وعلى سبيل المثال أنشأت El Salvador التى تقع جنوب ليما مركزًا للإعلام الشعبى والثقافة الشعبية يضم مسرحًا وسينما وورش للفيديو. وعلى تجربة ذلك المركز يتحدث مدير ورشة المسرح سيزار اسكوزا:

لقد بدأنا بأعمال عن مشاكل ملموسة مثل الصحة والمواصلات والتعليم والإسكان ومؤخرًا بدأنا نقدم أعمالاً تعتمد على نصوص مؤلفة. ولكن الجمهور كان يطلب شيئًا مختلفًا كانوا يقولون: «الأعمال المكتوبة جيدة وتقوم على موضوعات مهمة وعاطفة اجتماعية ولكن لماذا لا تحدثونا عن مدينة؟ كيف تم تنظيمها خلال أربعة عشر عامًا فى شكل أحياء وكيف حصلت على تصنيفها كمدينة فى حين أن أماكن أخرى لم تصل إلى ما وصلت إليه El- Salvador فى مئة سنة أو أكثر»(١٧٦). وكنتيجة لذلك، تم اتخاذ قرار بتقديم تاريخ مدينة El- Salvador وتم استخدام منهجين متوازيين فى الإعداد لذلك وهما الارتجالات التى أقامت حوارًا مع الذاكرة الجمعية للجمهور ودراسة الوثائق التى اتخذت شكل الدراسات الاجتماعية والحوارات مع كبار السن فى ذلك المجتمع ويجدر

بالذكر أن أعضاء الورشة هم ممن علموا أنفسهم بأنفسهم وتقل أعمار معظمهم عن عشرين عامًا.

وكانت مسرحية Dialogo enre Zorros «حوار بين الثعالب» هى النتاج للعمل التحضيرى الذى قام به الأعضاء. وعنوان المسرحية يسلم بصحة رؤية المؤلف خوسية ماريا أرجيداس التى نادت بكسر الحواجز بين بيرو الإندينية وبيرو الحضرية بأسلوب خلاق وذلك من خلال عمله El Zorro de arriba yel Zooro de abajo «الثعلب الذى فى الأعلى والثعلب الذى فى الأسفل، ١٩٧١». تبدأ المسرحية بأسلوب ملحمى يظهر غزو الأرض والكفاح ضد الشرطة وموت أحد السكان. ثم تتجه بعد ذلك إلى أساليب كوميدية ساخرة وتستخدم وسائل متعددة من المعرفة والذاكرة مثل شكل الدرس المدرسى وذلك لتقديم المعلومات. ويظهر أحد المشاهد الناس وهم ينتظرون الأوتوبيس ويتدافعون أمام بعضهم البعض بدون توقف: هنا تساهم فكرة الفشل فى تكوين طابور فى الكشف عن الحاجة إلى ابتكار أخلاق ثم خلق أشكال من المنظمات الديمقراطية (لوحة 7).

وبالرغم من ذلك يجب التأكيد على أنه يوجد انتقال أوتوماتيكى من المقاومة الثقافية إلى التفسير السياسى. وكما تضعها Alfaro «إذا ما شك الفلاحون فى القوة المسيطرة ولم يشاركوا فى الإجماع الرمزى معمقين بذلك الأزمة السياسية فإنهم بالرغم من ذلك لا ينظرون إلى أنفسهم كمشاركين فى مشروع سياسى بديل»(١٧٧). وذلك يؤدى إلى السمة التالية وهى أنه بمنح الاختلاف الثقافى دلالة أوتوماتيكية للسياسة المعارضة يتم الانغماس فى الرومانسية أو الشعبية كما هو الحال فيما يتعلق بالكثير من الحديث المتعلق بالأقليات العرقية. والوجه الآخر للعملة هو الحقيقة القائلة بأن:

حياة السياسة أصبحت راكدة إذ ينقصنا بدائل حديثة ملموسة تتيح للناس أن يكونوا إلى جانب كونهم رعية، أبطالاً يعملون على تحررهم هناك فقط مقولات طوباوية. إن الحركة الريفية والحضرية تعبر عن نفسها بعنف يجعل المدينة موائمة. إغراق موجات الراديو بـ Cumbias الساحلية والفولكلور الإندينى المدارى وما يطلق عليه العامية كتعبير رمزى واستمتاع بقوة من نوع مختلف مرغوب فيها ولكن لم يتم بناؤها بعد(١٧٨).

وفى البيئة الثقافية المختلفة بشكل كبير لنيكاراجوا والتى سيتم عرضها بشكل واف فى الفصل الثالث أصبح تنشيط الثقافة الشعبية كأداة لتكوين هوية وطنية جديدة أحد المهام الكبيرة التى تضطلع بها سياسة الحكومة. وبالرغم من ذلك يجب ألا ننسى الحقيقة التى مؤداها أن المحتوى الفعلى للدروس الأولى فى حملة محو أمية الساندينيزمو والتى نجحت بشكل غير عادى يجعل الاستخدام المحدد للقراءة والكتابة فيما يخص الثقافة الشعبية يمثل إشكالية. ومن ناحية أخرى فقد مولت الحكومة ورش الشعر التى دعت مشاركين من بينهم من تعلم القراءة والكتابة مؤخراً كى يصوغوا خبرتهم فى أشعار وذلك دون إجبار أيديولوجى، تلك الأشعار تسهم فى تشكيل ذاكرة شعبية مكتوبة بدون تأكيد وثائقى، لقد كان الهدف من ذلك هو تحديد العاطفة بدقة فى الزمان والمكان بأسلوب عامىّ وباستخدام قوالب شعرية حديثة ومتفتحة بدلاً من محاولة محاكاة القوالب الشعرية ذات المكانة، الخاصة بالأزمنة الماضية.

يمكن تحت ظروف معينة أن يتم محو مهول للذاكرة وقد كشفت دراسة بدأت عام 1985 على مدن الأكواخ فى قرطبة الأرجنتين عن غياب للذاكرة المتعلقة بفترة الحكم العسكرى (1976- 1985) وذلك بالمقارنة بما سبق ذلك من سنوات وهذا الصمت لم ينتج عن الخوف فالرواة لم يترددوا فى المعلومات الخاصة بأنشطتهم فى الفترة السابقة وهى تفاصيل يمكن أن تعد مخربة. ولم يكن ذلك إشارة على نقص فى المعرفة إذ إن المسألة كانت ما تذكروه عن حياتهم وليس ما تذكروه عن الدولة أو الحكومة(١٧٩). لقد أوضح ذلك أنه خلال فترة الشمولية العسكرية كان هناك نقص فى الحديث عن المجال الجمعى وأن ذلك قد ارتبط «بنقص فى المجال الذى يتيح للمرء والناس أن يتصرفوا بناءً على الواقع»(١٨٠). كل ذلك يرجع إلى نقص إمكانية التعبير عن الذاكرة بقمع مكانها السابق فى الحياة اليومية. وبينما لم يحدث تغير جوهرى فى المستوى الاقتصادى يشير التقرير إلى أن حياة المدنيين Villeros تغيرت إلى مستوى أثَّرَ على العمليات الرمزية: فلم يعد الناس يتجمعون مع بعضهم البعض لأى غرض ولو حتى للعب الورق أو للتحدث عن كرة القدم فى أحد أركان الشوارع... لم يعد هناك بحث عن استجابات جمعية للحاجات المحلية وفى المدارس لم يعد يسمح للتلاميذ بعقد اجتماعات فى وقت الفسحة. ولم يكن السبب وراء ذلك القمع هو رقابة الحكومة فلم يكن بوسع النظام

السيطرة على الحياة فى ذلك المستوى الدقيق ولكن كان السبب فى ذلك الرقابة الذاتية[١٨١]. ولذلك فإن ما يصف كاتبو التقرير هو نوع من الاشتراكية المفروضة التى تقمع الذاكرة الاجتماعية. وقد يبدو هناك تناقض فى تلك العبارة حيث إن ما نتعامل معه من أول نظرة هو تدمير النظام للمجتمع. وبالرغم من ذلك فإن الشحنة الإيديولوچية لتلك الكلمة تجعل من الصعب الدفاع عن استخدامها الوصفى.

ومن التسليم بأن تلك الفجوة فى الذاكرة الاجتماعية- كما أشرنا من قبل- هى نتيجة يرجع بعض النقاد سببها إلى صناعة الثقافة، فإنه من المهم أن نجذب الانتباه مرة أخرى إلى السياقات الاجتماعية والسياسية للتلقى والتقبل. فالوضع فى مدن الأكواخ التشيلية فى الثمانينيات - وهى فترة حكم شمولى عسكرى- كان له ملامح مختلفة مما أتاح حفظ الذاكرة المحلية وإلى حد ما نقلها عن طريق صناعة الثقافة خلال فترة حكم بينوشيه . اتسعت الهوة بين المدينة ومدن الأكواخ التى تقع على أطرافها إلى الحد الذى جعل تلك الأخيرة تقارن بموطن القادمين من جنوب أفريقيا إذ تم استئصال نحو 150,000 شخص، وهذا هو المصطلح الجديد للترحيل فى الأطراف الخاصة بهؤلاء الفقراء المدينيين الذين كانوا يعيشون سابقا فى منطقة الأسواق[١٨٢]. ويعد هذا الموقف الجديد للطبقة الرأسمالية فى شيلى تكراراً للعلاقات الاجتماعية القديمة التى سادت فى فترة التراكم الأساسية، أى المراحل الأولى للرأسمالية: «إنها مسألة رفض قبول تكلفة إعادة الإنتاج لقطاع مهم فى قوة العمل، التى عند الحاجة، سيريد الرأسماليون استخدامها كالماء أو الهواء»[١٨٣]. وجزء من العملية تم من خلال عملية التبادل التجارى للخدمات مثل الصحة، التعليم، الإسكان والتأمين الاجتماعى. وأحد أشكال الاستجابات الشعبية لهذا الفعل كان فى صورة المصادرة الاجتماعية الجماهيرية لاحتياجات العيش. مثل غزو الأراضى، Colgados (النقر غير الشرعى) لخطوط الطاقة الكهربائية من قبل المجتمع المحلى حتى لا تحترق الكابلات. وكانت هناك احتياجات زائدة لمنع الهجوم والاعتداءات على المحلات والأسواق- وهى ظاهرة تحدث فى الواقع فى معظم أنحاء أمريكا اللاتينية. وأحد الآثار الفورية لذلك هو انبعاث نوع من التشاركية الاجتماعية المحلية «ترفض نمط التحديث الذى يدعو إليه نظام الحكم

وتكون بديلاً للخواء الذى تركه انتهاء نموذج الحكم الشعبى الذى قدمته حكومة أليندى»[١٨٤].

هذا هو السياق الذى ظهر فيه نمط جديد من موسيقى الروك. بشكل عام، ظهر نمطان من الروك فى أمريكا اللاتينية: تقليد للفرق الأمريكية والبريطانية، عادة ما تكون أغنياتها بالإنجليزية ومخصصة لاستهلاك الطبقة المتوسطة: و«الروك الوطنى» أو «روك الطبقات التابعة» ويغنى بالإسبانية وينتج فى مدن الأطراف. وبدلاً من استخدام موسيقى مستوردة كصيغة متكررة، يعاد إعطاء معانٍ جديدة للصوت والموتيفات النصية فى ضوء المحلى. فعلى سبيل المثال، ينشر فريق السجناء Los Prisioneros صوتًا عنيفًا وعدوانيًا مع عناصر مزج رديئة جداً على خلفية الأصوات النوستالجية والنقية الخاصة بأسلوب «الأغنية الجديدة» الذى يشار إلى مغنيها النموذجى، كما جاء فى إحدى أغانيهم، بـ «نسخة رديئة من الهيبى الجرينجى»، والذى يتناقض «احتجاجه المشهور» بـ «انسجامك الجميل المحكم». «أنت فنان ولست فردا من عصابة الجوريلا،/ أنت تدعى أنك تقاتل وأنت لست سوى خراء»، وتستمر الأغنية[١٨٥]. وكما ذكر الناقد البيروانى أوسكار مالكا Oscar Malca، فى مقال عن مجموعات بيروانية مشابهة ظهرت فى الثمانينيات، فإن الاحتجاج والتمرد هما الآن «الذوق المنحدر الذى يجب على كل الفنانين والكتاب اكتسابه كى ينزلقوا إلى المقام الوردى للمكانة والصيت والنجاح التجارى[١٨٦]. وهناك أيضًا، خاصة فى حالة تشيلى، موضوع التغيرات فى الثقافة السياسية، حيث تم استبدال اللجوء إلى ضمير الآخرين المضمر فى الاحتجاج بأشكال تنظيم أكثر استقلالية. إن أغنية «أنا أطالب أن أكون بطلاً» I Demand to be a hero تنفصل عن التضاد القطبى ما بين البطولة أو الخيانة، والزعامة القديمة للسياسة الطليعية: «الاثنين، الثلاثاء... الشوارع ترى من النوافذ/ كلها مثل بعضها/ قذف الأحجار، الحصول على المال، أنا فقط مستمع». والسطور الغامضة مثل «الحياة غالية جداً ومملة/ أن تأخذها مثل أن تبيعها»، تنطوى على مفارقة أن السياسة الوحيدة الممكنة هى التى تشتق من الطريقة التى ينقضى فيها الوقت بمجرد العيش. وفرق الثمانينيات بـ «مناخها/ المشبعة بالملل»، تغير الطريقة التى تؤطر بها الذاكرة. ومع منتصف الثمانينيات، انتقل فريق السجناء من موقفه الرافض لكل أشكال السياسة

المنظمة ليصبح المتحدث الرسمى لموجة جديدة من الأعمال ضد الحكومة فى مدن الأكواخ التى مال اليسار الى التخلى عنها. وفى ذلك الوقت، بدأوا يبيعون تسجيلاتهم أكثر من أى فرق أخرى، وهكذا أصبح الوسيط الجماهيرى ممكنا بواسطة صناعة الثقافة. وفى البيرو أصبحت موسيقى التشيتشا Chicha فى العقد الأخير هى الموسيقى الأكثر انتشاراً فى كل البلد (وكلمة تشيتشا تشيرالى البيرة الإندينية المصنوعة من الذرة) وهى شراب مرتبط بالمناسبات الطقسية والاحتفالية). وكمزيج من العناصر الإندينية والمدارية (أفروهسبانيك)، فهى تعكس الهجرة الإندينية الجماعية إلى المدن الساحلية وتعيد الأهمية الدلالية لكل من التقليدين. وقد باع فريق Los Shapis الشيكا تسجيلاته فى الثمانينيات أكثر من أى فريق آخر فى البيرو. ويتخلل المزيج الذى يصنعونه من العناصر الإندينية والمدينية الحديثة فى كل مستوى: فهم يلبسون سراويل وتى شيرتات بيضاء صممت خصيصًا من أجلهم، بالإضافة إلى موتيفة قوس قزح الإندينية على الأكتاف والركب. وتسعى أغنياتهم إلى تعريف أخلاقية المواقف الجديدة وتسجيل خبرات البقاء والهجرة. وتبدأ أغنية Hombre Casado، Married Man بتلك الكلمات «لا أعرف ماذا حدث لى/ أنا رجل متزوج/ ومستحيل أن أبقى صامتًا/ يجب أن تحكى الحكاية»، ويغنى هذه الكلمات صوتًا ذكوريًا. يدخل بعد ذلك صوتًا إنثويًا ويعيد غناء نفس الكلمات. وبعد أن يقول الرجل، «لقد وقعت فى الحب.../ مع شخص ليس زوجتى»، يرد الصوت الإنثوى، «نعم، ولكنك نسيتها/ وسريعا جداً». وهناك أغنية أخرى، «Ambulante soy» ، (I'masheet Vendor) وهى أغنية مبنية على خبرات الطفولة لـ Jaime Moreyra، أحد أعضاء الفرقة، عندما كانت تأخذه أمه إلى الأسواق الإقليمية [١٨٧] . وتنضم آلات الجيتار الكهربائية والإيقاعات المدارية (مع عناصر من الكومبيا والسلسا) مع ألوان مخففة من الإيقاع والخط الغنائى لموسيقى الـ huayno الإندينية. ومن الممكن أن تبدو الشيكا، إذا نظرت اليها من فوق، إفقاراً للتقاليد التى تنشرها، ولكن اذا تفحصتها أفقيًا ستدرك تاريخية عناصرها المختلفة، وأهميتها كموقع لتخزين وتفعيل الذاكرة.

وإذا ما قمع بعد الذاكرة، فلن يتبقى سوى القبول البراجماتى لعلاقات السلطة القائمة. هذه الحتمية خاصية مميزة لعملية التحديث الهدامة التى يدعو إليها المتحدثون

الرسميون لعملية التثاقف فى الخمسينيات والليبرالية الجديدة فى الثمانينيات. والسياسة الثقافية لليمين الجديد فى أمريكا اللاتينية لا تفسح مجالاً لتذكر التكلفة الاجتماعية لأنماط سياسة التحديث التى فرضها صندوق النقد الدولى والشركات عابرة القوميات[١٨٨]. وبدون ذاكرة، يمكن جعل الناس يوافقون على مالا يمكن احتماله. وقد تم استخدام مصادر صناعة الثقافة فى محاولات لاستئصال الذاكرة الشعبية، ولكن كان على منتجاتها أن تتجاوب مع الضغوط التى تفرضها هذه الذاكرة .

من العبودية إلى السامبا:

إن الأهمية الحيوية للذاكرة فى تشكيل الهوية الثقافية تتضح بشكل خاص إذا ما نظرنا إلى تطور الثقافة الإفريقية فى البرازيل، حيث أصبحت الموسيقى والجسد مستودعًا للهوية السوداء ومهد الموسيقى الشعبية المدينية فى العشرينيات. ولكن لكى نفهم كيف حدث هذا يجب أن نركز باختصار على التأثير المشكل للديانة الإفريقية ومؤسسة العبودية. وهنا يجب إثارة نقطتين مهمتين لكى نستطيع شرح الأشكال التى اتخذتها الثقافات الإفريقية السوداء فى بيئتها الجديدة العدائية. أولاً، لم توجد الموسيقى فى الثقافات الإفريقية التقليدية كممارسة مستقلة منفصلة عن الحياة الدينية للمجتمع، الذى عبر عن نفسه أيضًا من خلال الرقص، الأسطورة، الطقوس والأشياء المقدسة. ثانيًا: كانت الموسيقى والرقص متداخلين بمعنى أن الشكل الموسيقى تطور وفقا لوظيفة الرقص، والرقص نفسه كان معادلاً موضوعيًا بصريًا للشكل الموسيقى، والاثنان معا وُظِّفَا لخدمة التواصل الدينى بين البشر والعالم الطبيعى وفوق الطبيعى[١٨٩]. وهكذا فالجسد الذى يمسك فى حالة حركة الرقص يصبح وسيلة من الوسائل التى يعبر من خلالها عن المقاومة ضد تقليص الجسد إلى مجرد آلة إنتاجية. وسوف نركز هنا على ثلاث من الوسائل الرئيسة التى استطاعت الثقافات الإفريقية من خلالها البقاء وإعادة تشكيل وتكوين نفسها فى البرازيل قبل القرن العشرين وذلك كى نفهم كيف حدث ذلك .

كان هناك أشكال من الرقص تمارس فى المزارع الاستعمارية الأولى ذات الأعداد الضخمة من العبيد، ورغم تنوع هذه الأشكال فإن المؤرخين البرتغاليين لهذه الفترة اختصروا هذا التنوع ، وأطلقوا على كل الأشكال المصطلح الأنجلولى batuque. وكان الراقصون يشكلون حَلَقَةً صغيرة ويغنون ويصفقون على صوت قرع طبلة طويلة (atubaque). ويدخل كل المشاركين الحلقة بالدور، وعندما يكون الراقص الذى يرقص فى منتصف الحلقة جاهزًا لمغادرة المركز يختار هو أو هى الراقص التالى كى يدخل الحلقة بدفعة للحوض إلى الأمام. ونظرا لأن هذا الاتصال كان يتم بين سرات الراقصين- أو ال Umbigos كما يستخدم البرتغاليون المصطلح، فإن هذا الـ batuque كان يوصف أيضًا بـ Umbigada أو الـ Semba كما يشير المصطلح الأنجولى إلى السرة. مع تعديل خفيف لتصبح «Samba»، وأصبحت السامبا المصطلح العام الذى يشير إلى الأشكال المختلفة من الرقص والغناء ذى الأصول الإفريقية. ووفقا المؤرخين البيض لهذه الفترة، كان أصحاب المزارع يثيرون هذا الشكل الحسى من الرقص والفاسق من وجهة نظر هؤلاء المؤرخين، خاصة بالمقارنة مع الممارسات الدينية. ويستمر هذا الرقص عادة فى عمق الليل المدارى، فنظرًا لطبيعته الشهوانية، كان يعتبر دافعًا للتوالد وبالتالى اكتساب عمالة جديدة بدون تكلفة. بالإضافة لذلك، ونظرًا لطبيعتها الإيقاعية وخصائصها التنفيسية، فإن هذه الطقوس الرقصية التى تمارس فى وقت الفراغ بدت وكأنها طريقة لإنعاش طاقات العبيد المنهكة وبالتالى طريقة للحفاظ على إنتاجيتهم. ومع ذلك، ونظرًا لأنه كان هناك اهتمام قليل بين المستعمرين بثقافة الأفارقة وسلالتهم فى البرازيل، فإن الـ batuques، وبعيداً عن كونها أشكال دنيوية تمارس فى وقت الفراغ ومجهولة تمامًا بالنسبة لأسيادهم، كانت أيضا وسائل يستخدمها العبيد للحفاظ على تقاليدهم الدينية وذلك بتمثيل الأساطير المتعلقة بالآلهة الإفريقية، الـ Oriy-as، وذلك من خلال الرقص(١٩٠).

وكان هناك سياسة برتغالية أخرى مخصصة لإحباط العصيان وقد هدفت هذه السياسة الى تقسيم السود وفقًا لأوطانهم الأصلية، وبذلك تشجع على وجود الخصومات بينهم. ولكن كان لهذا الإجراء أثره فى الحفاظ على التقاليد الثقافية التى كانت مهددة نتيجة مساواة العبيد بعضهم ببعض وبالأخص فقد ساعدت هذه السياسة

على تطوير المقاومة الثقافية فى المدن. وعكس المناطق الريفية حيث كان السود أكثر اندماجا فى العائلة الذكورية، ساعدت الحياة المدينية المجهولة والحشد الكبير للعمال السود الذين يعملون خارج المنزل وخارج نطاق نفوذ أسيادهم المباشر، ساعد كل ذلك على تقوية روابط التضامن العرقى بين أعضاء «الأوطان» الأفريقية. وبالإضافة لذلك، كانت المدن، حيث تتواجد مؤسسات الثقافة الرسمية ومراكز الحكومة والإدارة، معقل الثقافة الأوروبية البيضاء(١٩١). وهكذا كانت المدن الساحة التى تم فيها الفصل الطبقى وساد فيها العداء بين ثقافة السود وثقافة البيض، كما كانت المدن أيضًا الساحة التى ازدهرت فيها الديانات الأفروبرازيلية وذلك مع تأسيس أول المعابد الأفروبرازيلية فى باهيا فى أواخر القرن التاسع عشر(١٩٢).

وعادة ما يوصف المزج ما بين العناصر الكاثوليكية والإفريقية فى الديانات الأفروبرازيلية بأنه شكل من أشكال التوليف، أى الجمع ما بين معتقدات مختلفة وغير متجانسة. ويشير أبدياس دوناسيمنتو Abdiasdo Nascimento فى دراسته النقدية لعلاقات الجنس فى البرازيل الى أن استخدام هذا المصطلح لوصف اندماج الآلهة الإفريقية مع القديسين الكاثوليك، وهى خاصية تميز الديانات الأفروبرازيلية، قد أدى إلى قبول الافتراض الخاطئ بأن هذا الدمج نتيجة لتبادل متكافئ بين التقاليد الكاثوليكية والتقاليد الدينية الإفريقية(١٩٣). وفى الواقع، كما هو الحال مع الـ batuque، فإن هذه التوليفة الدينية تكشف أيضا عن ازدواجية المقاومة والتواؤم مع الحضارة البيضاء .

وإحدى المؤسسات الرئيسية التى ظهرت فيها هذه الكيانات الدينية المختلطة كانت الإخوانيات السوداء أو ما يسمى بـ Confrarias ، وخاصة إخوانية Nossa Senhora do Rosario, Sao Benedito التى أنشأتها الكنيسة الكاثوليكية لتأمين عملية خلاص أرواح السود الوثنيين. وقد احتمل عدد من العادات الافريقية التى ليست فى صراع مباشر مع الكاثوليكية داخل هذه الإخوانيات السوداء. وكان تتويج زعمائهم أو ملوكهم يتم كما فى الدولة الأم. ومثلت المواكب الدينية المقامة لتبجيل الراعى الأسود القديس ساو بنديتو أو العذراء السوداء نوسا سنهورا دوروساريو- الذين يعرفون باسم Congos أو Congados بسبب أصولهم الإفريقية – مثلت هذه المواكب المعارك العرقية الداخلية على

التاج الذى تلبسه ملكة إفريقية. وبينما أصبحت هذه الإخوانيات ظاهرياً خاصية مميزة للكاثوليكية السوداء، فإنها ساهمت فى انتشار الديانة الإفريقية أو ما يسمى بـ Candomble بشكل ردىء. ومن بين كل العبادات الأفروأمريكية، ربما تكون الـ Candomble من الديانات التى نالت أكبر قدر من الدراسة من قبل علماء الأنثروبولوجيا، ويوجد حولها عدد كبير من الدراسات. ويشار إليها فى كوبا باسم Santeria وفى هاييتى باسم Vodun وفى أنحاء أخرى فى البرازيل باسم Shango (Recife) أو Tambor de Mina، (مارنهاو). ورغم أن هذه العبادات غير متطابقة، إلا أننا سندرس الـ Candomble باعتبارها أهم هذه العبادات.

ولب عبادات الـ Candomble قائم على العلاقات الشخصية بين أتباعها والآلهة التى تصنع هيكل الآلهة الإفريقية، التى يشار إليها باسم Orixas أو القديسيين. ولكل إله شخصية محددة، تفضيل لألوان محددة وطعام معين ويستدعى كل ذلك بالرقص والموسيقى التى تعبر عن شخصيته ومزاجه الحالى. وتتأسس هذه العلاقة عندما يكشف إله أو إلهة (تعرف أيضاً Santo) عن نفسه أو نفسها لعضو مستقبلى فى هذه العبادة من خلال . إشارة بعد ذلك يتخلى العضو المنتخب عن الحياة الدنيوية ويدخل عالم الوجود المقدس وذلك بالانضمام إلى العبادة[١٩٤]. وإحدى الطرق المهمة التى يتأسس بها الاتصال الروحى بين المؤمن وإلهه أو آلهته هى طقوس التلبس، وفيها تحل الـ Orixas فى جسد ابنه أو ابنته المختارة. وعكس الصوفية المسيحية والتى تغادر فيها الروح الجسد لتتصل بالرب، يظهر الإله هنا من خلال الجسد نفسه، الذى بمصاحبة الموسيقى يعبر عن شخصية إله محدد. وبينما ينظر اللاهوت المسيحى إلى الجسد باعتباره وعاءً للشر، ترى عبادة الـ Candomble الجسد باعتباره الوسيلة التى يظهر الإله نفسه من خلالها إلى البشر. ويتضح الحد الذى يتجسد فيه الـ Orixas فى ابنه أو ابنته فى الدرجة التى يعبر فيها هو أو هى عن صفات الإله من خلال الإيماءات والرقص. ومن هنا يصبح للجسد طبقات متعددة من المعانى.

وتمتلك آلهة الديانة الإفريقية هويات ذكورية وهويات أنثوية ويرتبطون ببعضهم البعض من خلال روابط القرابة. وقد وصف الـ Candomble بأنه ديانة المشاركة. فعلى

سبيل المثال يُغْسَلُ العقد المصنوع من القواقع والذى يتجاوب مع إله معين فى دماء حيوان وأعشاب ويُتْرَك على حجر يتجسد فيه هذا الإله. وبهذه الطريقة يشارك العقد فى جوهره الإلهى. فالوجود فى الديانة الإفريقية لا يعرف كما فى الفلسفة الغربية فى ضوء إما الكينونة أو العدم؛ إنما هناك اعتقاد بأن هناك مستويات مختلفة من الوجود، حيث يظهر الشر، سواء فى شكل المرض، الفقر، أو التعاسة، بشكل منقوص. وهكذا يمكن للشخص أن يكون موجوداً بدرجة كبرى أو صغرى حسب درجة المشاركة فى إله، الذى من خلال قوته يغمر مجتمع المؤمنين بالـ axe. والـ axe هى الطاقة الحيوية التى تهب الحياة لكل الكائنات وتولد من خلال الطقوس من أجل زيادة درجة الوجود- السعادة والصحة الجسدية والروحية - لأعضائها(١٩٥).- وفى مسار تطور العبادات الأفرو أمريكية، حدث اختلاط داخلى ما بين آلهة وأساطير الأوطان الإفريقية المختلفة، كما اندمجت هذه مع الأرواح الأمريكية الهندية والقديسيين الكاثوليكيين والطقوس. وتدريجياً ظهرت أشكال توليفية معقدة بحيث يكون نظير كل إله إفريقى قديساً كاثوليكياً- وإلهاً أمريكياً هندياً فى بعض العبادات الأفرو أمريكية مثل Umbanda (١٩٦).

وفى أساطير اليوروبا، تنجب الإلهة يما نجا وأخيها آجانجو ولداً، وهذا الولد تغلبه الشهوة فيطارد أمه ثم يقع على الأرض ويموت. وبينما هى طريحة على الأرض، يبدأ جسدها فى الانتفاخ، وقذف المياه من ثدييها، ويصبح رحمها بحيرة تبرز منها مجموعة من الآلهة، بعضاً منها فقط عاش فى البرازيل. والأب أو الزعيم من بين هذه الآلهة هو Oxala أو Orixala. وهو شخصية هادئة وطيبة ترتدى لباساً أبيض ، ونظيره الكاثوليكى هو يسوع المسيح. وXango ابن Orixala، شخصية حيويه ومتقلبة المزاج، وينعكس ذلك فى حقيقة أنه إله الرعد والبرق. وترتبط الآلهة الإنثوية فى معظم الأحيان بالماء بشكل ما. وربما تكون يمانجا التى يطلق عليها جنية البحر أو أم الماء (Sereia do mar, Maeda-gua الإلهة الأكثر توقيراً. وتقدم اليها العطايا والهدايا فى صور أمشاط، صابون، مرايات، والزهور قبل كل شيء ، ويلقى بها إلى البحر. (لوحة 4) .

وتحدث حالة التملك من خلال النشوة والتجلى أثناء الاحتفالات والطقوس التى تقام لتبجيل الآلهة. كذلك تقدم القرابين الطقسية التى تتضمن التضحية بحيوان. وبعد

غناء أغنية استرضائية لاستحضار Exu ، الوسيط بين الآلهة والبشر، يبدأ عزف مجموعة محددة من الإيقاعات على آلات النقر التي هي نفسها تعتبر وسائط الآلهة. وبينما تغنى الأغاني المحفوظة يقع أبناء وبنات Orixa معًا في غيبوبة ويؤخذون إلى غرفة مجاورة يعودون منها بعد ذلك مرتدين الملابس المناسبة لآلهتهم المعينة.

ويتم تمثيل الماضي الأسطوري للإله أثناء حالة الغيبوبة السابق ذكرها، ويتقمص ابن أو ابنة Orixa ما شخصية الإله. (لوحة2) ويمكن لرجل أن تتملكه Orixa إنثوية، والعكس أيضًا صحيح، وغالبًا ما يكون التقمص التمثيلي لشخصية إله ما متعارضا مع دور الفرد الاجتماعي ونوعه خارج المجتمع. وفي الواقع، فإن الطريقة التي توزع بها الخصائص الإنثوية والذكورية داخل مجتمع الـ Candomble لا تتجاوب بالضرورة مع الجنس البيولوجي أو الأدوار النوعية للرجال والنساء في المجتمع بصفة عامة: فعدد كبير من أعضاء العبادة- بما فيهم الأعضاء المتزوجون والذين لهم أطفال – مُزْدَوجو الجنس أو مثليين بشكل صريح(١٩٧).

وهكذا تقدم العبادات الأفروبرازيلية للمحرومين الذين يتطورون بشكل محدود بسبب وضعهم التابع داخل المجتمع، تقدم لهم هذه العبادات عالمًا رمزيًا يستطيعون من خلاله تجاوز هذه القيود. والرأى السائد هنا، أن هذه العبادات، مثل أشكال أخرى من الدين، ما هي إلا «مخدر الشعب» يقدم للطبقات الشعبية في شكل تعويض وذلك بالتحول إلى إله وباكتساب أوضاع متميزة داخل مجتمع الـ Candomble، إلا أن هذا الشكل التعويضي يقصيهم عن الأمور السياسية وبالتالي يساهم في الإبقاء على حالة عدم التكافؤ الاجتماعي. ولكن، مثل هذه الآراء تفشل في إدراك أن عبادات الـ -Can domble التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ساعدت على الحفاظ على التقاليد الإفريقية وأشكال التضامن الجماعي التي حمت السود من الأثر المفكك لعملية التمدين وإلغاء العبودية.

فعندما هرب العبيد من المزارع إلى المدن بعد قانون إلغاء العبودية، تجمعوا في مدن الأكواخ على التلال وفي أطراف المدن. ورغم أنهم لم يعودوا مندمجين في تراتبية العائلة الذكورية الأبوية، فإنهم أيضًا لم يكونوا في وضع أفضل كي يتنافسوا في سوق

العمل الذى نشأ مع نشأة المجتمع الصناعى المدنى . وقدمت عبادات الـ Candomble للعبيد، الذين أصبحوا بروليتاريا مدنية ، قدمت لهم الملجأ والسند: فأصبحت هذه العبادات الوسائل الرئيسية التى أعيد من خلالها بناء البنية الاجتماعية والروابط العاطفية القائمة على التبادل، والمميزة للقرية الإفريقية، فى مدن باهيا وريودى جانيرو، وبهذا فقد حمت السود من تأثيرات المدينة التى تفتت الإنسان وتجرده من صفاته الإنسانية(١٩٨). وهكذا لم تكن عبادات الـ Candomble ملجأ فقط بالنسبة لأعضائها، ولكنها قدمت إمكانيات للتعبير الإبداعى لم يكن لهؤلاء الأعضاء الوصول إليه بدونها، وذلك نظرا لوضعهم المتدنى فى المجتمع. وكما يذكر دى كارفالهو de Carvalho وسجاتو Segato ، فإن عبادة الـ Orixas التى ازدهرت مع نمو عبادات الـ Candomble فى القرن العشرين، أتت بمعرفة عالم رمزى ثرى، وبمعرفة أشكال متنوعة من الرقص والغناء والتراكيب الموسيقى متعددة الإيقاعات وآلات النقر الموسيقية، والقدرة على تحضير أطباق رائعة لتقديمها للآلهة وتصميم وتفصيل أشكال معقدة من الملابس. وهكذا تكشف عبادات الـ Candomble درجة ارتباط عبادة الآلهة فى الديانة الأفرو برازيلية بالممارسات الجمالية، وذلك من خلال تنظيم كل أحداث الطقوس والأشياء والمكان المرتبط بهذه الطقوس(١٩٩).

ونعود الآن لموضوع تطور الثقافة الشعبية السوداء فى البرازيل، فنرى أنه مع حلول القرن العشرين بدأت الممارسات الثقافية المرتبطة بالـ Candomble تتجاوز حدود دار العبادة الدينية، لتظهر أشكال دنيوية من الرقص والموسيقى، خاصة السامبا.

الكارنفال والهوية السوداء

ومع تقدم عملية التحديث والتصنيع فى العشرينيات كانت الظروف المؤهلة لظهور أشكال مدينية خاصة من الثقافة الشعبية قد تهيأت. وأصبحت ساوباولو، حيث دفع الثراء الناتج عن تجارة البن وتدفق المهاجرين إلى تطور التنمية الصناعية، أهم وأقوى مركز إقليمى، ولكن كانت ريودى جاينرو مركزًا لحركة وتنوع أكبر فى الحياة المدينية

مما أدى إلى ظهور تقليد للموسيقى والرقص الشعبى المدينى. وللمفارقة، وهو ما يرجع للحقيقة التالية، إنه رغم أن أجزاء كبيرة من مدينة ريو الاستعمارية قد تم هدمها وحل محلها نمط معمارى جديد اهتم بعكس هوية البرازيل الحديثة، إلا أن المدينة حافظت على العديد من الملامح التقليدية. وسوف يؤدى هذا إلى عملية الدمج المثمرة جداً بين الأشكال الموسيقية الإفريقية، المرتبطة فى الأصل بمراكز تجمع العبيد والعزب الكبيرة Latifandio، والموسيقى الأوروبية. وقد ضخم الراديو، صناعة التسجيل والكثافة الضخمة لعدد السكان المدنيين عقب إلغاء العبودية، ضخم كل ذلك أصداء عملية الدمج. وفى نفس الوقت، ظهرت طبقة جديدة من الرجال الأحرار الذين لم يعودوا مقيدين بعمل العبودية وإنما اعتمدوا على الجميل Favor رعاية الأقوى- لإعاشتهم فى حال غياب العمل المنتظم. وهذه الطبقة، التى وفرت مؤلفى وجمهور الموسيقى المدينية الحديثة، مكونة من موظفى الدولة، رجال أعمال صغار، جنود سابقين وعدد كبير من المتشردين والمتسكعين الذين ليس لديهم عنوان أو عمل ثابت، هؤلاء البارعون فى البقاء على قيد الحياة فى منطقة شبه مظلمة ما بين النظام القائم وعالم الفسق السفلى البوهيمى[٢٠٠].

وهنا يصبح موضوع العمل محورياً فى هذه الموسيقى، ولكن ليس كقيمة إيجابية. وإنما كنقيض لحياة المتعة، الكسل والتعطل كما عبرت عن ذلك صورة الـ Malandro ، النصاب الجذاب الذى يجسد ما أسماه الناقد الأدبى أنطونيو كانديدو بـ «جدلية Malandiagem»، التى تقدم كموضوع ووسيلة أدبية ليس فقط فى الموسيقى الشعبية ولكن أيضاً فى الأدب[٢٠١]. وتتكون هذه الجدلية بشكل جوهرى من استخدام المؤسسات والنواب والقائمين على النظام السائد من أجل الحصول على منافع غير شرعية، بدون عقوبة العمل، ويتم هذا الاستخدام تحت تستر نفس هذا النظام، وبالتالى يصبح التعارض ما بين النظام وعدم النظام أمراً غامضاً وغير واضح. وتعكس نفس الجدلية عملية التنمية الرأسمالية فى البرازيل. إذ لم تكن عملية التصنيع والتمدين كافية لاستيعاب العبيد الذين تم تحريرهم والذين هاجروا إلى المدن، وفى الوقت نفسه، عرقل استمرار سيطرة العزب الكبيرة Latifundio تنمية سوق داخلية وارتفاع مستوى معيشة السكان. وأصبح السود الذين يعانون من التفرقة العنصرية فى العمل والتعليم، أصبحوا الجيش الاحتياطى للعمل، والذين يثير العمل فيهم ليس فقط ذكرى العبودية

الأليمة ولكن أيضًا خبرة الاستغلال التى لا تقل ألمًا وقهرًا والمرتبطة بعملية التراكم الأولى لرأس المال. ويصبح الانشغال بجدلية Malandragen «الوسيلة الوحيدة للبقاء فى مجتمع ذى بنية اجتماعية تنتقص من شأن الرجل العامل وتقلصه الى وضعية اقتصادية هامشية، أكثر فقرًا يومًا بعد يوم»[٢٠٢]. وتصبح الموسيقى السوداء، التى عرفت لاحقًا باسم السامبا، بمديحها الحلو المر للحياة على هامش المجتمع وبإيقاعها التوليفى، تصبح هذه الموسيقى قالبًا لنوع الموسيقى المدينية وذات تأثير تكوينى ليس فقط على مؤلفى الموسيقى فى الثلاثينيات ولكن على تقليد كامل للموسيقى الشعبية يمثله اليوم من المؤلفين المعاصرين جيلبر توجيل وشيكو بوارك دى هولندا.

وواحد من الأماكن العديدة التى ولدت فيها موسيقى السامبا كشكل موسيقى مدينى كان منزل Tia Ciata، الذى كان يحتل مكانة مهمة فى مجتمع الـ Candomble والذى كان يقيم بمنزله العديد من الحفلات واللقاءات التى يختلط بها الرقص مع الغناء مع مناقشة الموضوعات الدينية. ويرى مونيزسودر Muniz Sodre أن من الممكن اعتبار منزل Tia Ciata «استعارة حية» للطريقة التى استطاع بها السكان السود فرض إدماجهم فى الحياة المدينية وفرض حضورهم كمجموعة وذلك من خلال إعادة تشكيل تقاليدهم الموسيقية. وقد احتوى المنزل على عدد من الغرف، وفى كل غرفة كان يتم التدرب على شكل مختلف فى الرقص/ الموسيقى. وقد شكلت هذه الغرف استمرارية للاحترام الاجتماعى المتناقض: فالغرف الأمامية المكشوفة لأعين العامة كانت محجوزة لأشكال الموسيقى المقبولة اجتماعيًا والتى تضمنت الفالسات الأوروبية والبولكا؛ وفى الغرف الخلفية، كانت تعزف السامبا؛ وفى الـ Terreiro القريبة من مكان الطقوس الخاص بالـ Candomble، كانت تسمع الإيقاعات الفرعية لموسيقى الـ batuque الأصلية أو الـ batucada كما تسمى الآن[٢٠٣]. وبهذا الشكل فقد مثل منزل Tiaciata عالم مصغر للنظام الاجتماعى القائم على تصنيف فئوى جديد والأشكال الجديدة للتسلية المرتبطة به .

وكان هناك من بين موظفى الدولة الحرفيون والعمال غير المهرة الذين شكلوا عالم السامبا، كان هناك شخصية الـ batuqeiro أو bamba. ونظرًا لمهارتها فى فن

الـ Capoera، وهو شكل من أشكال الدفاع عن النفس طوره العبيد الهاربون من العدالة ويتخذ شكل الرقص، فقد كانت هذه الشخصية ليس فقط مقالاً جيداً ولكن مرتجلاً موهوباً فى عزف مقطوعات موسيقية بشكل منفرد، يتجاوب معها الـ bambas الآخرون الذين يشكلون حلقة حوله ويردون بعبارة متكررة بمصاحبة الدفوف والـ Cava-quinnos (آلات جيتار صغيرة الحجم)(٢٠٤). ويرتدى هؤلاء الـ bambas ملابس تحاكى بسخرية الملابس النمطية للطبقة البرجوازية- بذلة بيضاء من قماش اللينو، قميص حريرى، كوفية، قبعة من القماش وأحذية بلونين- وكان هؤلاء الـ bambas، ويعرفون أيضاً باسم الـ Malondros أو النصابين، كانوا شخصيات رئيسة فى صنع عالم السامبا ومبادئه. وقد عبرت هذه المبادئ عن التنظيم الاجتماعى والميراث الدينى لعبادات الـ Candomble من جهة، ومن جهة أخرى، شكلت هذه المبادئ نوعاً من ثقافة مضادة للعب والتسلية استثنى منها قيم البرجوازية الصغيرة الخاصة بالعمل واحترام المال والسلطة(٢٠٥). ومن الناحية الموسيقية، تجلت هذه الثقافة فى شكل تأليف جماعى وفى التأكيد على الإيقاع المتعدد النغمات، الذى يوظف فى عبادات الـ Condomble كناقل متميز لـ axe- الطاقة الحيوية التى يرتكز عليها الوجود. ولكن الإيقاع كطريقة لبناء وتنظيم الوقت هو - أيضاً - طريقة لرؤية واختبار الواقع- إنه مكون للوعى، ليس كفكرة مجردة ولكن كقوة مادية تؤثر على جميع أعضاء الجسد. ويشير Muniz Sodre إلى أنه بعكس الموسيقى الغربية، فإن الإيقاع الإفريقى ذى النبرة المتأخرة يتسم بزمن أسطورى متجانس، بمعنى أن نهاية كل تتابع إيقاعى تعود إلى البداية مرة أخرى فى حركة دائرية تتكرر بشكل لا نهائى. ويرى Sodre أنه نظراً لأن هذه الحركة دائرية فهى تظهر نفسها كتأكيد للحياة حيث ينتفى الموت باعتباره النقطة النهائية فى التتابع الطولى؛ وهكذا فأن تغنى، أن ترقص، أن تدخل الإيقاع، يصبح مثل الاستماع الى نبضات قلب المرء- أن تشعر بالحياة دون أن تخضع للنقش الرمزى للموت(٢٠٦). وبالإضافة لذلك، فهذا الشكل من النبرة المؤخرة كان نتيجة المزج ما بين التراكيب الغنائية الأوروبية والإيقاعات الإفريقية التى نتج عنها توليفة إيقاعية غنائية تكشف من خلال لغتها «الطريقة التى استخدم بها السود النظام الغنائى الأوروبى وبلورته إيقاعياً فى نفس الوقت وذلك من خلال تأخير النبرة- حل توفيقى»(٢٠٧). إن التبادلات الثقافية

العديدة والمتنوعة بين الطبقات والجماعات العرقية فى أمريكا اللاتينية والتى ازدادت سرعتها عن طريق عملية التمدين، قد أنتجت «زواجًا مختلطًا»، أشكالاً موسيقية هجينة توضح من داخل شكلها نفسه الصراع على الهيمنة بين العناصر الموسيقية الخاصة بالطبقات الاجتماعية أو الجماعات العرقية. ويتضح هذا الأمر أكثر ما يتضح فى تغير هذه البنية الإيقاعية الغنائية ذات النبرة المؤخرة التى تركت حدود ريودى جانيرو ومرتفعاتها حيث يوجد تجمع السكان السود الفقراء ونزلت إلى الوادى واخترقت أشكال الرقص والموسيقى التى يمارسها جمهور الطبقة المتوسطة فى المدينة، وذلك فى العقدين الأولين من القرن العشرين. وقد تحول الـ batuque الأصلى المميز بدفعته الحوضية بواسطة السكان المولدين ومن خلال إدخال تصميم رقصات مفصل ومحكم، تحول هذا الـ batuque إلى شكل من أشكال الرقص أو الأغنية يسمى الـ Lundo. وكان هذا الشكل الممزوج بالبولكا الأوروبية والتى تماثله فى الحيوية، يتم رقصه فى المقاهى والحانات ومسارح ريو، وعندما يتخلص من عناصره الهمجية الصريحة كان يغنى فى صالونات النخبة المدينية. وكما نشأت الـ batuque - Samba فى التراتب الاجتماعى لمواجهة البولكا والمازوركا المستوردتين من أوروبا، هكذا شقت الـ Lundu طريقها إلى المناطق البروليتارية. وهناك تحول هذا الشكل عن طريق آلات الكارينيت، الجيتار والأوبو، آلات الأوركسترا الشعبية، والـ Choroes، واللغة الايمائية لـ Samba- Lundu، تحول هذا الشكل إلى شكل جديد من الرقص هو الـ Maxixe (٢٠٨) وقد انتقل الـ Max-ike إلى أوروبا، وعرف باسم الـ Tango bresellen، وقد استقبل هذا الشكل بحماس فى مقاهى مجتمع الحقبة الفرنسية الجميلة French Belle Epoque. أما فى البرازيل ففيما عدا الحفلات التنكرية التى تقام أثناء الكرنفال ، فقد كان هذا الشكل مرفوضًا بشكل كبير من قبل الطبقات المتوسطة وذلك لحركاته الحسية وأصله البروليتارى.

وترجع أصول الكرنفال إلى تلك الاحتفالات والطقوس العربيدة التى كانت تقام للآلهة ساتورن وباخوس وديونيسوس والتى كانت تتميز بالإفراط فى كل شيء الإفراط فى استخدام الأقنعة وأدوات التنكر، العربدة الجنسية، الأكل والشرب، الغناء والرقص،

ومن خلال كل ذلك النشاط المفرط فى كل شيء كانت القيم الاجتماعية السائدة والترتيبات التى تحكم الحياة اليومية تنعكس بشكل مؤقت[٢٠٩]. أما الكرنفال فى البرازيل، ولوقت قريب، فكان عنيفًا وفظًا إلى حد ما.

ويتكون الـ entrudo– كما كان يطلق عليه منذ القرن السابع عشر عندما أصبح ممارسة عامة موروثة من البرتغال – من احتفالات الشارع، ويقوم العامة أثناء هذه الاحتفالات بإلقاء كميات ضخمة من الدقيق على بعضهم البعض، وتنطلق من المنازل قذائف شمعية مصنوعة فى البيت على شكل ليمون وبرتقال ومملوءة بالماء[٢١٠]. وفى الوقت الذى تدور فيه معارك الماء والدقيق الفوضوية فى الشوارع، تفرط العائلات المحترمة فى الأكل والشرب فى منازلها الخاصة[٢١١]. وبالرغم من أن هذه الممارسات قد منعت تدريجيًا، إلا أن بعض مظاهر الـ entrudo الشعبى استمرت إلى القرن العشرين ولكن فى أشكال أكثر رقيًا، ولكن مع تقدم عملية التشكيل الطبقى المصاحب لعملية التمدين، تقلص دور تلك الممارسات وبرزت ممارسات كارنفالية أخرى تضمنت الرقص والموسيقى. ونتيجة لهذا، سوف ترتقى السامبا، من خلال عملية معقدة من المواءمات الثقافية من قبل الطبقات المتوسطة والدولة، الى مستوى الرمز الوطنى.

وقد ظهر شكلان مختلفان من التسلية الكارنفالية. إذ أدخلت الطبقات المتوسطة حفلات الرقص التنكرية التى تحاكى الكرنفالات الأوروبية فى فينسيا وباريس فى الفنادق والمسارح الخاصة، حيث كان أعضاء تلك الطبقات يرقصون على أنغام البولكا، التانجو، الفالس والـ Maxixe. أما صغار رجال الأعمال وأصحاب المحلات فقد أنشأوا Sociedades Carnavalescas، جميعات موسيقية أدبية، ونزلوا الشوارع الرئيسية فى مواكب عرضت طافيات ضخمة مجازية مستوحاة من الأفكار المثالية الجمهورية والتقدمية. وفى الـ Cordoes، أو الكوردونات المكونة من السود والبيض الفقراء، رقص هؤلاء فى الشوارع على إيقاعات السامبا ذات النبرة المؤخرة ومتنكرين فى شكل مهرجين، شياطين، ملوك، ملكات، خفافيش، الموت وفى الزى المميز لاتباع الـ -Candom ble، الـ baianas. وقد ارتبطت الرموز المميزة للـ Cardoes بالطبيعة أو بموضوعات دينية وعرفت بأسماء مثل Goddess of The Sea,

Children of the Lightning of the New World,

ويقـوم Club for the Recreation of Angels، Lovers of Saint Teresa، Silver Rain المهرجون أو الـ Capoeiras بإفساح الطريق من المشاهدين المتجمهرين كي يمر ملك وملكة الآلهة، والشياطين والغجر الذين يصاحبهم البطانة الملكية الخاصة بهم- وهي عبارة عن شياطين وفراشات متنوعة. وقد اندمج هؤلاء الـ Cordoes مع الـ ranchos، الذين وصفناهم سابقًا، وذلك تحت التأثير الجزئي للعائلات السوداء التي هاجرت من باهيا- ومنهم عائلة Tiaciata. وانضم الـ ranchos الذين كانوا يحتفلون في الأصل بميلاد المسيح الى احتفالات الشوارع وهم يحملون لافتات مزينة بشكل طوطمي ومكتوب عليها اسم الحيوان أو النبات الذي عرفت به جماعتهم. ويرتدي هؤلاء الـ ran-chos ملابس زاهية ويرقصون في الشوارع بمصاحبة آلات الجيتار والجانزا ganza (خشخيشة إسطوانية مملوءة بالحصى أو بالبلورات الصخرية)، ويمثلون موت وبعث الطوطم الخاص بهم، وعندما شاركوا في تنظيمات كارنفالية أكثر تطورًا، أصبحوا يحكون بشكل مجازي حكايات ذات طابع أسطوري ميثولوجي. وبالإضافة إلى الـ Ran-chos، يتبع الـ blocas، المكونين في Sambistas عرضين، بتشكيل عفوي واحدا أو آخر من الشخصيات المقنعة. وأحد الإبداعات الكارنفالية التي أدخلها الـ Cordoes، والـ Ranchos هو تنظيم مواكبهم في الشوارع وفقا للشكل المميز للمواكب الدينية الخاصة بالكاثوليكية الشعبية. بمعنى آخر، كانت هذه المواكب مواكب دينية «وثنية»، وكانت تغزو الأماكن المدينية في ريو أثناء فترة الكارنفال لتتعدى وتعبر الحدود الجغرافية التي فرضتها التقسيمات الطبقية.

وهذه العملية التي هدفت الطبقات التابعة من ورائها إلى أن يكونوا مرئيين ومعترف بوجودهم اجتماعيًا، كانت مؤيدة جزئيًا من قبل الإذاعة وصحافة مدينية متنامية، خاصة الجرائد التي تنشرها جمعيات الكرنفال. وفي البرازيل وعدد آخر من دول أمريكا اللاتينية التي تفتقر إلى مؤسسات التمثيل المدني، أخذت هذه الجمعيات على عاتقها مهمة الإعلان عن هذه الاحتفالات، ومناقشة الإبداعات الأسلوبية وتطوير المنافسات بين الـ ranchos، blocos والـ Cordoes، وتحويل الخصومات القبائلية التي تتسم بها التنظيمات الطوطمية إلى أشكال حديثة من المنافسة[٢١٢].

وقد سمحت هذه الجمعيات الكرنفالية الشعبية التى تجمعت فى ميدان pra-saonze القريب من المناطق البروليتارية فى ريو، سمحت هذه الجمعيات بنشأة Esco-las de Samba مدارس السامبا، التى أصبحت مواكبها تدريجيا الشكل السائد لكرنفال الشارع. وفى الأصل ، كان الـ blocos والـ Cordoes مضطهدين من قبل السلطات، ولذلك كان القصد من إعادة تعريفهم كمدارس لتعليم السامبا هو إضفاء سمة الاحترام. ويصعب تصديق ذلك عند النظر إلى وضعهم اليوم كمشاريع صناعية مدينية حديثة واقعة بالفعل. وبمعنى آخر، يمكن النظر إلى المحاولة الأولية الناجحة للحصول على اعتراف اجتماعى باعتبارها الخطوة الأولى فى عملية طويلة للتحول الثقافى. وهو أمر جدير بالملاحظة نظراً للطريقة التى تقدم بها بشكل مرئى الصراع حول الهيمنة الثقافية وللطريقة التى تتغير الأشكال الثقافية من خلالها أثناء رحلتها من سجل ثقافى لآخر. دعنا الآن ننظر إلى تقلبات هذا الصراع أولاً فى ضوء شكل محدد من أشكال السامبا وهو الـ Samba - Malandro، وثانيًا، فى ضوء تطور مدارس السامبا.

وخاصية الكارنفال هى أنه لعدة أيام قصار تتعلق أو تعكس أو يعتدى على القواعد التى تحكم السلوك الاجتماعى والتى تدعم التنظيم التراتبى للمجتمع. فيرتبط الأفراد المتجردون من أدوارهم الاجتماعية المعتادة ببعضهم البعض بطريقة أليفة وحرة؛ كأمراء، أموات، شياطين، جنيات، أو حمقى ويقوم تفاعلهم هذا على أساس المساواة والحرية التعبيرية. ويتعزز هذا التفاعل بسبب مناخ الفرحة الجماعية والمشاركة، الذى يتناقض تماما مع عدم المساواة والمعاناة الموجودة فى الحياة اليومية. ومن خلال إعلان «النسبية المرحة للحقائق والسلطات السائدة»[٢١٣]. تقوم الاحتفالات الكارنفالية بتمثيل شكل من أشكال التنصيب والخلع الطقسى: فالمطلق يصبح نسبيًا والمقدس يصبح مبتذلاً الأحمق يصبح ملكًا وكل ما هو جاد يسخر منه. ولكن جوهر الكرنفال هو أنه بينما ينقلب النظام الاجتماعى رأسًا على عقب بشكل مؤقت، فإن هذا الانقلاب نفسه يصبح شيئًا نسبيًا. فكل عمليات الرفض والإنكار مفتوحة لعمليات أخرى من الرفض

والإنكار؛ وهكذا يتخلل الغموض إلى لغة ورمزية الكارنفال(٢١٤). وفضلاً عن ذلك، فإن هذا الغموض يتضح أيضًا في حقيقة أنه يجمع معًا من خلال استخدام القناع والتنكر العناصر الأكثر تنافرًا: الشياطين كآلهة، الرجال في زى النساء، البشر كحيوانات .

ووَفْقًا للدراسة العميقة التى قامت بها كلوديا ماتوس Claudia Matos حول تطور الأشكال المختلفة للسامبا، فإن هذه التركيبة الخاصة بالخبرة الكارنفالية تشكل الطبيعة الخاصة جدًا بنوع محدد من السامبا وهو Samba - Malandro أو سامبا المتشردين. فكثير من راقصي السامبا Sambistas كانوا Malandros متشردين ومحتالين بلا منازع. والمتشرد Malandro رغم فقره إلا أنه يرتدى بتأنق بذلة بيضاء من قماش اللينو، ويضع قناعًا ليس فقط أثناء الكارنفال ولكن طيلة العام، ونظرًا لأنه يعيش على هامش المجتمع فهو بالفعل يعيش بشكل حقيقي هذا النمط الغامض من الوجود المميز للكارنفال. ومن خلال رفضه لأشكال العمل النمطية الروتينية والعيش بشكل بوهيمي في عالم السامبا، فإن المتشرد Malandro يخلع القيم المقدسة الخاصة بالاقتصاد والعمل الجاد الذى يحكم وجود الطبقات البرجوازية الصغيرة. ويمعنى ما يصبح هذا المتشرد Malandro التعبير الأكثر تطورا لهذا العالم، بمعنى أنه داخل العالم الممتع للسامبا يتم رفض وإنكار النظام الاجتماعي، مما يسمح بظهور شعرية خاصة جدًا هى شاعرية الـ Malandragem، التى يحتويها هذا الشكل المتميز من السامبا إلا وهو Samba - Malandro– وقد استخدمت كلودياماتوس كتاب باختين عن شعرية دوستيفسكي لتشير الى أن Samba - Malandro مبنية على خطاب كرنفالى «Carnivalizes discourse» يتم من خلاله التعبير عن غموض الكارنفال، انعكاس ونسبية القيم وذلك في شكل أدبي من خلال تعددية صوتية داخلية، أو حوار بين العناصر المتنافرة. ونظرا لأن الحوار دائم ولا يصل أبدًا إلى حل نهائي سواء كان تأكيدًا جازمًا أو نفيًا قاطعًا، فيمكن أن تسمى هذه التركيبة الخاصة بـ «Samba - Malandro » بـ «حوارية»، dialogic. ويعكس أشكال أخرى من السامبا التى ظهرت في أواخر الثلاثينيات التى تمجد بشكل حماسي الوطن أو تتحدث عن الحب، ويعكس أغاني الكارنيفال التى تمجد بشكل تفاؤلي متعة العيش، فإن Samba - Malandro ليست تفاؤلية وليست تشاؤمية. ومثل البطل الضد المتشرد Malandro، يوجد هذا

الشكل من السامبا على هامش المجتمع، ومن خلال أغانيه، يخلع المجتمع الذى يحتل السود فيه وضعًا تابعًا، وفى نفس الوقت يسائل الواقع البديل لعالم السامبا. ويتضح هذا بشكل قوى فى رأى ماتوس من خلال سامبا «Que Rei Sou eu» (What King» «am I?) التى تتناول فكرة أن المتشرد ملك فى عالم السامبا وفى الوقت نفسه تشير بحركة عكسية تعنى رفضا لواقع الفقر الذى يتحكم فى هذه المملكة:

بدون مملكة أو تاج

بدون قلعة أو مملكة

أى ملك أنا؟

مملكتى صغيرة ومحددة

أنا أحكم فقط فى منطقتى

لأن الملك هناك قد مات

ليس لدى خادم بزى خاص

ولا عربات أو سقاة

لا أحد يقبل قدمى

دمى الأزرق

خال من الملكية

السامبا هى نبالتى

ولكن بعد كل ذلك أى ملك أنا؟

أى ملك أنا؟ (٢١٥).

ومع تطور الإذاعة وصناعة التسجيلات فى بداية العشرينيات، تحولت السامبا إلى سجل ثقافى جديد. وبينما أصبح مؤلفو الـ ranchos والـ escolas موسيقيِّينَ

محترفيين، خسرت السامبا طابعها الارتجالى بعد أن أصبحت قاصرة على مؤلفين معينين ينتجون من أجل سوق ثقافى جديد، وهكذا حدث صدع بين المنتجين والمستهلكين. وعندما كانت السامبا عنصراً متكاملاً فى عالم السامبا كانت تؤلف بشكل جماعى وظلت، وهى تنتشر مع المجتمع الأسود، عملا غير مُنْتَهٍ، مرتبط بشكل حميمى بالرقص. وعندما أصبحت السامبا قطعة منتهية ومنغلقة منتمية إلى مؤلف واحد، تقطعت الروابط ما بين المجتمع والمؤلف الذى أصبح يعرف نفسه بشكل واعٍ بأنه «فنان»(٢١٦). وتدريجيًا، أصبحت السامبا شكلاً شعبيًا ومنفعيًا من أشكال التسلية تذاع مع الإعلانات التجارية فى المحطات الإذاعية التى كانت حتى ذلك الحين تستخدم نصوصًا تربوية أو موسيقى «كلاسيكية». وفى عهد جتليو فارجاس Getulio Vargas، نظمت الدولة عملية إنتاج السامبا من خلال إجراءات وقائية وقمعية فى نفس الوقت. وأصبح المؤلفون يقبضون رواتب عالية من محطات الإذاعة، وأصبحت موسيقاهم ضمن مشروع أكبر للتنمية الوطنية ومطلوب من هذه الموسيقى أن تكون تربوية ووطنية حماسية كما تريد الرقابة. وتدريجيًا. أصبح موضوع الـ Malandragem يظهر بشكل مشفر أو يفسح المجال لأغانٍ تمجد قيم العمل(٢١٧).

ويرى مونيزسودر Maniz Sodre أن منطق الإنتاج الرأسمالى يترك أثره أيضا على زمنية السامبا. ففى مرحلة السامبا الأولى، كان حضور لغة الجسد الإيمائية واضحًا جداً، إذ إن أى شىء - الأيدى، الأطباق، العلب الصفيح، علب الكبريت- كان يصلح لأن يكون آلات للقرع. وكانت الحاجة لتوسيع سوق الموسيقى بإضافة منتجات جديدة، كان ذلك يعنى أن تتبع الأغانى بعضها بعضًا فى تعاقب سريع، وأن تستبدل خطوات السامبا الحسية والمرحة والدقيقة التى كانت تؤدى أثناء مواكب الكارنفال بحركات أكروبلية وأحيانًا عروض شهوانية نمطية.

ورغم أن هذه الأحكام على مستقبل السامبا المعاصرة قد تبدو سلبية بدرجة كبيرة، إلا أن موضوع أن الانتقال من سجل ثقافى لآخر له آثاره الغامضة هو بالتأكيد موضوع قابل للنقاش. فقد تحولت السامبا إلى نوع شعبى جماهيرى ورمزى للهوية الوطنية يمكن تصديره للخارج. ورغم أن عملية المواءمة التى قامت بها وسائل الإعلام

ربما تكون قد ألغت الوظيفة الاجتماعية للسامبا داخل المجتمع الأسود، إلا أن هذه العملية خلقت الظروف المواتية لظهور الموسيقى الثقافية المضادة لـ جيلبرتوجيل، شيكو بوارك دى هولندا، وكايتانو فلوسو فى فترة الستينيات والسبعينيات.

وقد طور هؤلاء المغنون الذين يرجع أصلهم إلى الطبقة المتوسطة، والذين نشروا موسيقى إيقاعية جديدة، طوروا القدرة على اللعب الموازى للكلمات، التركيب الشعرى الغامض والسخرية الوقحة المميزة لـ Malandro، وغالبا ما ضمنوا موسيقاهم وأشعارهم تعليقًا نقديًا على المجتمع البرازيلي. وقد أصبحت موسيقى هؤلاء المغنين فى فترة الدكتاتورية العسكرية (1964 - 1985) واحدة من الوسائل الرئيسية التى عبرت ليس فقط عن المعارضة ولكن الوعى الحاد بالتغيرات المفجعة التى كانت تحدث فى أثناء هذه الفترة. وبالعودة إلى مفهوم «التوسط»، فإن تاريخ الـ Samba - Malandro يوضح جليا الطريقة التى تكون بها وسائل الإعلام تقنيات تغير المجال الذى تدخله. ومثال آخر كاشف للطريقة التى دخلت بها وسائل الإعلام وغيرت المجال الثقافى الذى تنتمى إليه السامبا هو التغيرات التى مرت بها مدارس السامبا منذ العشرينيات.

ومدارس السامبا هى جمعيات لا توجد فقط أثناء الكارنفال التى تدوم ثلاثة أيام ولكن توجد طيلة العام. وطوال العام يراجع أعضاء هذه المدارس البروفات للكارنيڤال التالى وكذلك يشاركون فى النشاطات الاجتماعية والترفيهية المتاحة للجمهور والتى يحولها موكب الكارنفال. ومدرسة السامبا موجودة أيضًا فى حفلات أعياد الميلاد، حفلات الزفاف، والجنازات، والمناسبات الدينية التى تحتفل بالقديس الراعى لمنطقتهم.

ومَبْدَئيًا، فإن مدرسة السامبا مكونة من أجنحة عديدة أو alas، من راقصى السامبا Sambistas وراعيات الغنم (شخصية مأخوذة من المواكب الدينية لعيد الميلاد). وهم يرتدون ملابس متماثلة ويحكون من خلالها حكاية أو موضوع الموكب وذلك بمصاحبة الطافيات المجازية. ويتميز بعض الراقصين برشاقتهم وبراعتهم فى الرقص، أما الـ ritmistas فهم الإيقاعيون الذين يصنعون البنية الإيقاعية للموكب. ومن الشخصيات المهمة أيضًا فى المدرسة Mestre Sala (سيد الموكب) و Porta - Bande-reira الذى يحمل اللافتة مع شارة المدرسة. ويرتدى هذان الشخصان الأزياء الملكية

للقرن الثامن عشر التى تشمل أيضًا المراوح والمناديل المشغولة، ويحيى هذا الزوج جمهور المشاهدين أثناء أدائهما الدويتو الخاص بهما. وتحكى أغنية الـ Samba - de enredo، التى تغنى أثناء الموكب، القصة التى تمثلها المدرسة والتى ابتدعها وطورها الـ Carnavalesco المسئول أيضًا عن تصميم الطافيات المجازية وأزياء المشاركين(٢١٨).

وكانت مواكب مدارس السامبا فى الثلاثينيات تنظم بشكل رسمى من قبل سلطات الدولة فى صورة منافسات للحصول على جوائز مالية والتحول التدريجى لهذه المدارس الى مناطق جذب سياحى أدى إلى تحريك عملية التميز الاجتماعى ليس فقط بالنسبة الى المؤلف الذى ينتمى إلى مجتمع السود ولكن بالنسبة للمدرسة نفسها. إذ عندما أصبحت معترفًا بها من قبل المجتمع الرسمى الأبيض، أصبحت كذلك وسيلة للحراك الاجتماعى وخضوعًا لضغوط «أيديولوجيا التبييض». وحتى بدايات الستينيات، كان الجميع يشاهد ويصفق لمواكب المدارس، وبعد ذلك، أصبحت المواكب تشاهد من مقاعد مرتفعة، والحصول على هذه المقاعد يجب أن تدفع، وبالطبع أفضل رؤية محجوزة للمقاعد الأعلى ثمنًا .

وكان لزيادة حجم وأهمية هذه المدارس (تتكون المدرسة الآن من 4000 عضو) آثارها المتعددة. ففى أحيان كثيرة، يتم دعوة الفنانين المحترفين، الذين ينتمون للطبقات المتوسطة ويشاركون الحكام المعينين بشكل رسمى معاييرهم، يتم دعوة هؤلاء من قبل المدرسة كى يقوموا بتصميم الأزياء والموضوع وأيضا ليختاروا من بين السامبات العديدة التى أنتجها المؤلفون السامبا الأكثر مناسبة للموضوع. وفى الأصل يتم انتقاء الـ Samba - enredo المخصصة للموكب أثناء البروفات ووفقًا لدرجة الحماس التى تثيرها أغنية السامبا فى الأجنحة. وقد أدت المتطلبات التنظيمية والحاجة لاستثمار رأس المال فى الآلات الموسيقية والأزياء إلى عملية إنطاق للمدارس. ونتيجة لذلك اضطرت هذه المدارس لإدخال نظام أكثر صرامة لتقسيم العمل تضمن عدداً من الناس– محامين، محاسبين، إداريين– أناس من خارج عالم السامبا. وقد أدى ذلك الى الموقف المتناقض «لمحاولة تقييد نشاط جوهره يتألف من إبداع تلقائى، التزام غير رسمى واستقلالية المشاركين فيه»(٢١٩). ومع نمو شعبية التليفزيون، أصبحت المدارس،

إلى حد ما، وسيلة من وسائل التطور الذاتى ليس فقط بالنسبة للمؤلفين الذين كانوا يسعون إلى أن يكونوا مستقلين اقتصادياً وذلك من خلال زيادة مبيعات تسجيلات السامبا الخاصة بهم، ولكن أيضًا بالنسبة لنخبة وسائل الإعلام الجديدة التى نشأت أثناء التوسع غير العادى لصناعة الثقافة فى البرازيل فى السبعينيات والثمانينيات. وقام ممثلون وممثلات تليفزيونيون مشهورون، ذوو ملامح آرية بيضاء، بتزيين الطافيات المجازية وإبراز أهميتها.

وهكذا رغم أن السامبا تأثرت بعملية الجمهرة Massification التى صاحبت عملية تشكيل الدولة والسوق الوطنى للسلع الرمزية، الذى اعتمدت عليه توسيع وسائل الإعلام، فإنه لا يمكن القول بأن هذا التوسع الكمى قد أدى إلى تحسين نوعى ملموس للظروف الاجتماعية والوضع الثقافى للسكان السود فى البرازيل ككل. وكما يشير دونا سيمنتو، فإنه رغم أن البرازيل ثانى أكبر دولة سوداء فى العالم، فإنّ عملية التمييز العنصرى لا تزال تمارس ضد السود فى التعليم، العمل والإسكان. فنحو 0,6 % فقط من إجمالى عدد السكان السود يلتحق بالجامعة و«ليس هناك مسئول قيادى وصانع قرار أسود يمثل هؤلاء السود[٢٢٠]. وفى السنوات الأخيرة، استخدم الزمن الخارق للعادى الخاص بالكارنفال، مناخ المشاركة والتحرر من القواعد والتقاليد السائدة، استخدم كل ذلك لإعلان انتقاد ميراث الديكتاتورية العسكرية، الدين الخارجى، تدمير الأمازون، والدعوة إلى تضامن الشعوب الإفريقية. إن الوضع التابع لثقافة السود يمكن أن يتحسن فقط فى حالة فقد أيديولوجيا التبييض لشرعيتها. ويتوقف ذلك بدوره على مدى استعداد الشخصية الجمعية للمجتمع البرازيلى ككل للتوقف عن أن تكون مقسمة بين رموز إفريقية (يحط من شأنها) وبين مؤسسات وأشكال ثقافية غربية (ممجدة)[٢٢١]. ويمكن ملاحظة علامات تدل على أن ذلك بدأ يحدث بالفعل فى الحقيقة التالية، وهى أنه رغم المصادرة الثقافية للسامبا، خاصة سامبا موكب الكارنفال نفسه، فإن مدارس السامبا، عبادات الـ Candomble، ومجموعات الـ Capoeira لا تزال تعمل كتنظيمات تحافظ على هوية سوداء وتبدأ فى تكوين حركات الوعى الأسود.

وبهذا المعنى، هناك افتراض بأن مدارس السامبا هى مواقع لإعلان شكل من أشكال «المواطنة غير الرسمية» لا تشملها الدولة برعايتها. وهناك أيضًا شكل ثقافى شعبى آخر ينجز هذه الوظيفة ويعد عاملاً مهمًا جدًا فى فهم أمريكا اللاتينية ألا وهو كرة القدم. ومرة أخرى، لا تبطئ الدولة فى إدراك أهمية وإمكانية هذا العامل كشكل من أشكال الضبط الاجتماعى.

كرة القدم والأهمية السياسية للأسلوب :

دخلت كرة القدم إلى البرازيل والأرجنتين وأرجواى مع الإنجليز فى نهاية القرن التاسع عشر. فعندما كانت بريطانيا لا تزال القوة الإمبريالية العظمى، لم يستثمر البريطانيون رأس المال فى التعدين، البنوك، التجارة، التلغراف، وشبكات السكة الحديد فقط، إنما أنشأوا، وذلك بالإضافة إلى ملاعب الكريكيت وملاعب الاسكواش، أنشأوا أول أندية لكرة القدم فى أمريكا اللاتينية. وفى أثناء الحقبة الأولى من تاريخها فى أمريكا اللاتينية، كانت كرة القدم هى رياضة طبقة الصفوة، ويلعبها هواة على مروج خضراء، وكان الاستخدام الرائع لمصطلحات إنجليزية مثل «Full - back»، «Inside - Right» و «I,m Sorry»، عندما يجرح لاعب، تميزهم كرجال متحضرين «gentlemen»[٢٢٢]. وتدريجيًا، بدأت الطبقات الشعبية تمارس هذه الرياضة فى البرازيل كما فى دول أمريكية لاتينية أخرى، وأكثر الفئات التى كانت تمارس هذه الرياضة هم العبيد السابقين العاطلين عن العمل والمهاجرين الريفيين الذين كانوا يسكنون شوارع ريو وساوپاولو. ولم تكن هذه الرياضة تتطلب أى معدات خاصة، وممكن لعبها على أى قطعة أرض خالية من الأراضى التى أخليت عن طريق هدم التراث المعمارى الكولنيالى لإقامة منشآت حكومية، مقاهى، مكاتب، دور سينما ومواقف للسيارات. وفى نفس الوقت، حثت الاضرابات المتعاقبة وأعمال الشغب المدينية التى احتجت على طرد الفقراء من وسط المدينة والتى تزعمها مهاجرون فوضويون وCapoelras محترفون، حثّ كل ذلك السلطات وأصحاب المصانع على إنشاء ملاعب

لكرة القدم. وكان يعتقد أن ممارسة رياضة نشيطة ومنظمة سوف تستنفذ بشكل بناء طاقات الشعب الجامح الذى يعيش فى حالة تشوش خطيرة فى الشوارع ومدن الأكواخ. وتدريجيًا، عندما أصبحت اللعبة شعبية، أصبحت أيضًا احترافية وقلة فقط هى التى تقدر على اللعب كهواة .

وأثناء عملية تحويل هذه الرياضة النخبوية إلى رياضة شعبية يشكل فيها اللاعبون السود والمولدون أفضل اللاعبين، تغير أسلوب لعب كرة القدم. فبعكس التأكيد السابق على النظام والتكتيك، اهتم الأسلوبُ الجديد، والذى يعرفه جيلبرتوفرير بـ «ديونيسى»، بالتأكيد على عنصر اللعب، على الارتجال، الجرأة العدوانية، المهارة، والرشاقة(٢٢٣). وبينما يرى فرير أن هذا الأسلوب «الديونيسى» للعب هو نتاج لحضارة البرازيل المختلفة عرقيًا، يرى البعض أن هذا الأسلوب يعكس مركب من المواقف المكتسبة من جراء ممارسة أشكال مختلفة للتحايل من أجل البقاء من قبل الطبقات الشعبية والمترسبة فى لغة الجسد. وكما رأينا فى دراستنا السابقة عن Samba - Malandro، فإن تطور الرأسمالية فى البرازيل تضمن تشكيل ثقافة فرعية سوداء، كانت استجابتها للواقع القاسى للتمييز العنصرى والاستغلال هو رفض قيم العمل وتمجيد ثقافى مضاد للكسل وللجسد باعتباره مصدر اللذة وليس أداة للعمل. ولا تزال ذكرى فن البقاء على هوامش النظام القائم وتحقيق النجاح من خلال الصفات المرتبطة بالاحتيال والتشرد، لا تزال هذه الذكرى موجودة فى الخيال الشعبى، والصفات التى تساعد على النجاح هنا هى المكر، الحرص، المواربة، القدرة على التعامل مع واقع غامض وغير آمن، ومهارة مذهلة فى التفوق على الخصوم .

ويمكن توضيح ذلك من خلال الحكايات العديدة الخاصة بأسلوب Mane Garrin-cha فى اللعب. ففى مباراة فى كوستاريكا، قام Garrincha بتمريرات قصيرة أمام منافسيه. وعندما وصل منطقة المرمى ادعى أنه سوف يصوب، ولكن بدلاً من ذلك قام بتمريرات قصيرة بشكل آخر ساخر أمام حارس المرمى. وأخيرًا صوب الكرة من بين ساقى حارس المرمى. ولكن، أثناء دخول الكرة الشبكة، أطلقت الصفارة الأخيرة ولم يتم احتساب هدف Garrincha. وعندما سأله زملاؤه الساخطون لماذا لم يسجل الهدف

مبكرًا، أجاب: «حسنا لم يفتح حارس المرمى ساقيه مبكرًا!» وتكشف هذه الحادثة ليس فقط مهارة Garrincha فى فن الاحتيال ولكن أيضًا متعة مبررة فى تصويب مثالى من أجل التصويب المثالى- وهى الأهم فى حد ذاتها من الفوز أو الخضوع لقواعد اللعبة.

وقد تميزت كرة القدم البرازيلية فى أواخر الأربعينيات بأسلوب وطنى مميز وقد انتشر هذا الأسلوب خارج الحدود المحلية والاقليمية من خلال المباريات ما بين المدن وبعضها، وأصبحت كرة القدم البرازيلية وسيلة لإعلان التحالفات الطبقية، العرقية والجيرة، ودمجها فى نفس الوقت فى هوية وطنية أكبر. وقد ساهمت الإذاعة والصحافة فى هذه العملية من خلال نشر وإذاعة صور مشتركة وشكل جديد من المعرفة خال من دلالات التمييز الطبقى، ومثل مدارس السامبا، تحمل أندية كرة القدم أسماء المناطق التى تقع فيها، وكل منهما يشكل تنظيمات تطوعية تقدم درجة من الديمقراطية ليست ممكنة فى المجتمع التراتبى وغير المتكافئ والذى تمتلك فيه الدولة والأحزاب السياسية شرعية محدودة. وعلى هذا، يمكن اعتبارهما من ضمن التنظيمات القليلة التى تكتسب فيها الاجتماعية الشعبية والطموحات والخبرات الشعبية شكلاً ما. ولكن، ولهذا السبب بالتحديد أصبح وجودهم مهمًا جدًا لتحقيق الهيمنة السياسية. ويتضح هذا بشكل أكيد إذا ما نظرنا إلى العلاقة بين الدولة وكرة القدم فى لحظتين زمنيتين مختلفتين فى التاريخ البرازيلى .

ففى عام 1950 عاد زعيم حزب الشعب جتليو ڤارجاس Getulio Vargas إلى الحكم ببرنامج قائم على عملية تصنيع تقودها الدولة مَبْدَأى الوطنية والعمل. وتضمن هذا البرنامج قدرًا معقولاً من عملية التحريك الشعبية وقد انعكس ذلك فى تشجيع الحكومة لكرة القدم: فتم إنشاء اتحادات إقليمية، وأُنْشِئَ إستاد Pacaembu فى ساوباولو و Maracana فى ريو، وهو أكبر إستاد فى العالم. واشتهر جتليو بأنه «أب الفقراء» ولم ينافسه فى شهرته سوى اللاعب الأسود Leonidas da Silva (الماس الأسود)، وكان جتليو يفضل دائمًا أن يلقى بخطبه إلى الشعب فى إستاد كرة القدم، وفى عام 1954 أى قبل فترة قصيرة من انتحاره، أعلن للشعب التالى: «اليوم أنتم مع الحكومة. غدا ستكونون الحكومة».[٢٢٤].

وتعتبر فترة حكم حزب الشعب الديمقراطى والتى انتهت فى عام 1964 مع الانقلاب العسكرى بقيادة التيار اليمينى، تعتبر هذه الفترة أزهى عصور كرة القدم . إن تشجيع الثقافة الشعبية كأساس للهوية الوطنية سهل كثيراً عملية تحول كرة القدم الى طقس تُمثل فيه العلاقات الاجتماعية الجديدة لوطن نامٍ مع المشاركة الشعبية- المحدودة والحكومة. ومع ذلك، فقد عانى لاعبو كرة القدم، رغم ارتقائهم إلى مستوى أبطال وطنيين، من الاستغلال إلى حد كبير. فبعد أن قطعوا نشاطاتهم السابقة، عادة ما يجدون أنفسهم فى سن الثلاثين فقراء وعاطلين بدون معاش أو تأمين صحى ضد المرض(٢٢٥). وقد مات فاوستو الأعجوبة السوداء فى الثلاثينيات وجارنيشا فى الستينيات وهما فقيران. بيليه فقط كان واحداً من القلائل الذين نَجَوْا من هذا المصير.

وفى الأرجنتين حيث كان لكرة القدم تاريخ مواز إلى حد ما، شهدت فترة حكم حزب العمال الوطنى بزعامة بيرون Peron هزيمة الفريق الإنجليزى على أيدى الفريق الأرجنتينى؛ وغالبًا ما يشار إلى هذا اليوم باعتباره ليس فقط اليوم الذى تأممت فيه خطوط السكك الحديدية وإنما اليوم الذى تأممت فيه كرة القدم أيضًا. ولكن بعكس البرازيل، أدت عملية تحويل كرة القدم إلى عملية تجارية إلى تشكيل اتحاد تجارى للاعبى كرة القدم وإلى اضرابات فى الثلاثينيات احتجاجًا على استغلال اللاعبين كسلع رخيصة. واللحظة الثانية المهمة فى تاريخ العلاقات بين كرة القدم والدولة كانت فى السبعينيات أثناء فترة الحكم القمعية للحكومة العسكرية. وكان شعار هذه الفترة «الأمن والتنمية»، وكان نموذج التنمية الذى تبنته الحكومة العسكرية قائمًا على نمو اقتصادى متسرع من خلال استيراد رأس المال الأجنبى فى صورة التكنولوجيا، القروض وتخفيض جذرى فى الرواتب. وقد تم تعزيز ذلك الأمر بإطار سياسى وقانونى تضمن الإلغاء الفعلى للحريات المدنية، قمع الاتحادات التجارية ومعظم الاحزاب السياسية، وتعذيب واضطهاد المنشقين .

وقد تم استخدام الفوز الذى حققه فريق البرازيل فى بطولة كأس العالم عام 1970 لثالث مرة من قبل الحكومة لتبرير واضفاء الشرعية على تصورها للوطنية والتنمية. وقد استقبل الرئيس Medici شخصيًا الفريق البرازيلى الفائز لدى عودته من المكسيك،

وهناك احتفالات كارنفالية خاصة بالمناسبة. وأصبح نشيد الفريق «Frente Brazil»Pra (إلى الأمام يا برازيل) موضوعًا لأغنية النظام الحاكم وأذيع فى الإذاعة، التليفزيون وعزفته الفرق العسكرية. وقد حمل هذا النشيد الرسالة التى مفادها أن البرازيل مثل كرة القدم كانت تتقدم نحو الحداثة، لتحقق وعدها بأن تصبح قوة عظمى فى العالم(٢٢٦).

ومع ذلك، فرغم نجاح الفريق البرازيلى، فإن النظام العسكرى اعتبر أنه من الضرورى «تحديث» كرة القدم أيضًا. وقد اشتمل ذلك على تعيين مسئول عسكرى كرئيس لاتحاد الرياضات البرازيلى مهمته تطوير أسلوب اللعب ليعتمد على النظام، التكنيك والتدريب. ومنذ ذلك الحين يقال إن كرة القدم البرازيلية قد تدهورت كما ساد العنصر «الأبيض» مرة أخرى.

وبتأمل هاتين اللحظتين فى العلاقة بين كرة القدم والدولة، لا يجد المرء بدًا من التوصل إلى نتيجة مفادها أن الوظيفة الرئيسية لهذا الشكل من الثقافة الشعبية كانت تشجيع وتعزيز الاندماج الاجتماعى وتأكيد المصالح المهمينة للحكومة الموجودة وتعزيز نموذجها الخاص بالتنمية التى تسعى لتحقيقه. وفى مقال له بعنوان

«Socrates, Corinthians and Questions of Democracy and Citizen Ship»
يقدم ماتيوشيرتز Matthew Shirts تحليلاً قيمًا وعميقًا وأكثر تعقيدًا(٢٢٧). فى عام 1982 ، فى أثناء السنوات الأولى لعملية التحرير السياسية التى سوف تؤدى حتمًا إلى عودة الحكومة المدنية، فازت «الحركة الديمقراطية الكورينثينية» فى المنافسات على رئاسة نادى الكورينثين لكرة القدم فى ساوباولو. ولم تهدف الحركة إلى استبدال التنظيم الشمولى الشخصى للنادى بمشاركة أكبر من اللاعبين والمعجبين فحسب، بل هدفت أيضًا إلى إعادة أسلوب اللعب ما قبل العسكرى الذى حدده Socrates، أحد نجوم كرة القدم فى العالم ويلعب فى نادى الكورينثيين، بأنه صراع «من أجل الحرية، احترام البشر، من أجل المساواة» بالإضافة إلى الحفاظ على «الطبيعة الممتعة والمرحة والمبهجة الخاصة بهذا النشاط»(٢٢٨). وفى عام 1984 ، تجاوزت الحركة حدود النادى، ونظمت سباق للمعجبين لصالح الانتخابات الحرة. وكما يذكر شيرتز، فقد نظمت عملية التحريك

هذه حول قالب الهوية الثقافية الشعبية كما أظهرت نفسها من خلال أسلوب اللعب. هذا الصراع الثقافى على الأسلوب، كما يفترض شيرتز، يعكس صدعًا عميقًا جدًا فى المجتمع البرازيلى بين الدولة والمجتمع المدنى، إذ إن مدارس السامبا وأندية كرة القدم تخلق إحساسًا أكثر حقيقية بالمواطنة رغم كونها مؤسسات غير رسمية»، وهو ما لا تفعله المؤسسات الرسمية المقامة على النماذج الأوروبية ونماذج الولايات المتحدة.

وفى اللحظات الحاسمة، مثل بداية الثمانينيات عندما كان النظام العسكرى يعانى من أزمة شرعية حادة، تصبح المنظمات الثقافية الشعبية وسائل لتحقيق الشرعية لهذه «المواطنة غير الرسمية» ولثقافة سياسية تصل ما بين القيم الجادة والعالمية للحرية والمساواة وبين جماليات تشكل الهوية الخاصة وبين العناصر الساخرة والاحتفالية الخاصة بالثقافة الشعبية.

وقد اتضح الصدام ما بين الأسلوب السائد والأسلوب الشعبى أيضًا فى الأحداث التى أحاطت بموت Tancredo Neves. ففى اليوم الذى كان يفترض أن يتولى Neves مقاليد الحكم، أصيب بمرض شديد؛ ومن الجدير بالذكر أن Neves هو أول رئيس مدنى بعد واحد وعشرين عامًا من الحكم الدكتاتورى العسكرى. وقد تم نقله وهو فى حالة حرجة إلى مستشفى فى ساوباولو حيث قضى عدة أسابيع وهو على حافة الموت، فى الوقت الذى تناضل فيه الأمة من أجل مستقبلها، وحولت الطبقات الشعبية Tancredo إلى أيقونة للأمل. وأقيمت أمام المستشفى الذى يرقد به صلوات ليلية وسهرات موسيقية ومراسم دينية ونزرت النزور إلى الرب والقديسيين المختلفين مقابل شفائه. وقد فسرت الصحافة التى قدمت نفسها باعتبارها صوت الموضوعية والعقلانية، فسرت هذا المزج من التحرك المدنى والتقوى الشعبية والاحتفالية كمثال سيئ آخر على البرازيل «الفوضوية» بدلاً من الحداثة التى وعدت بها الأحزاب السياسية القيادية(٢٢٩).

إن رؤية الدولة لشعبها على أنه جمهور فظ وماكروفى حاجة إلى عملية التحديث يذكرنا بالفكرة الوضعية المتسلطة التى تدعو إلى فرض النظام والتقدم- و«تحضير وتمدين» «الهمجيين البربر» المتعصبين دينيًا من الكانودز Canudos، وهى الفكرة التى شاعت فى القرن التاسع عشر. وبهذا المعنى يمكن افتراض أن تصور Socrates لكرة قدم متأصلة فى تقليد شعبى ومحاولة الجيش إخضاعها لعقلانية منتظمة، موت Neves وموقف الصحافة، كل ذلك يعكس اتجاها أوسع فى العلاقات بين الدولة والثقافة الشعبية.

اللـوحـات

اللوحة الأولى :

خياطـة تحيك زيًا خـاصـا لمراســم الـ Candomble. أشـيـاء دينيـة مـسيـحـيـة وأفرو برازيلية تتقاسم المذبح المصنوع فى البيت والموجود بجانب جهاز التليفزيون.

اللوحة الثانية :

طقس الاستـهلال فى الـ Candomble مكرس لـ Ogun، إله مـحـارب ألوانه الذهب والأزرق ، وتتجسد شـخصيته القوية فى الملامح التعبيرية لإحدى أتباع الـ Candomble.

اللوحة الثالثة :

أطفال مدارس بوليفيون يؤدون عروضـهم تحت إشراف وتوجيه مدرس المدرسة: نموذج لعملية الفولكلورية.

اللوحة الرابعة :

عيد يمانجا Yemanja فى الثانى من فبراير ويحتفل به بإلقاء الهبات والقرابين والعطايا من الزهور، العطور، الأمشاط، المرايات، الشامبانيا، والصابون فى البحر.

اللوحة الخامسة :

إحضار الصور الدينية الى القداس الأعلى لتلقى بركة الأخ دمياو، Friar Damiao، «رسول» معاصر فى شمال شرق البرازيل.

اللوحة السادسة :

قرابين للقديسيين والـ Pachamama، سان بيدرو دى بوينافيستا San Pedro de Buenavista، شمال بوتوس، بوليڤيا.

اللوحة السابعة :

ورشة مسرح فى فيلا السلفادور، تحكى تاريخ مدينة الأكواخ.

اللوحة الثامنة :

سوبر باريو Super barrio، ويدعى أيضا سوبر بلوك Super bloque يساند اضراب المدرسين فى مدينة مكسيكو.

اللوحة التاسعة :

Arpillera تشيلية تصور أمهات، زوجات، وبنات «المختفين» وهن يقيدن أنفسهن فى قضبان الكونجرس الوطنى.

اللوحة العاشرة :

اثنان من المغنين الجوالة Cantadores، Azulao و Jooa Cabeleira فى مناظرة شعرية فى ساحة Largo Sao Bento فى ساو باولو.

اللوحة الحادية عشرة :

بوستر للتعليم، نيكاراجوا.

اللوحة الثانية عشرة :

غلافان مختلفان لنفس الكتيب Folheto: "Lampiao and Maria Bonita in Paradise".

اللوحة الثالثة عشرة :

كتيب Folheto عن بطلين مختلفين: Lampiao قاطع الطريق، وTancredo Neves، أول رئيس مدني في البرازيل بعد انتهاء الحكم الدكتاتوري العسكري للجناح اليميني في 1985.

هوامش الفصل الثانى

(١) أقرب مقارنة للإدعاء بتمثيل حضارة بديلة نجدها فى ثقافة المايا فى الميزوأمريكا.

(٢) أن الافتراض بأن «التمرد الكبير» قدم رؤية سياسية بديلة مثير للجدل ولمزيد من النقاش حول هذا الموضوع. انظر.
Steve stern,ed Resistance, Rebellion and Consciousness in the Andean Peasant World, 18 th to 20 th Centuries, Medison 1987, Jan s zeminski, La utopia tu Pamarista, Lima 1983,

(٣) من بين أخرين، رأى علاقة ما بين اليوتوبية الانديئية والظاهرة المعاصرة 1986, La Habon
(الطريق المضى) حركة الجوريلا Sendero Luminose

(٤) Louis Baudin, L 'Empire socialiste des Inka, Paris 1928.

(٥) Inca Garcilaso de la Vega, Royal Commentaries of the Incas and General History of Peru, Austin 1 966.

(٦) Pueblo Ibdio (Lima) فى هذا السياق، ندين لأوليفيا هاريس. كمثال على السياسة الهندية، انظر دورية.

(٧) Olivia Harris, 'De la fin du monde: notes depuis le Nord-Potosi,' Cahiers des Ame-riques La tines, 1987, p. 101.

(٨) انظر
Jose Maria Arguedas, Los rios profundos, Buenos Aires 1958, pp. 62-4.

(٩) انظر
Walter Ong, Orality and Literacy, London 1982, and R.T. Zuidema, The System of Cusco, Leiden 1964.

(١٠) Rosaleen Howard-Malverde, اتصال شخصى.

(١١) (وهو نظام معقد لمجموعة خيوط معقودة) على نقل المعلومات بطريقة خطية quipu يوجد نقاش مهم، حول مدى قدرة الـ

(١٢) انظر
Rolena Adorno, ea., From Oral to Written Experssion: Native Andean chronicles of the Early Colonial Period, New York 1982.

(١٣) Tristan Platt, 'The Andean Soldiers of Christ. Confraternity Organisation, the Mass of the Sun and Regenerative Warfare in Rural Potosi (18th-20th Centuries)', Journal de la Societe des Americanistes, LX111, pp. 156, 167, 173.

(١٤) Platt, pp. 169, 172-3; Harris, p. 187.

(١٥) Platt, p. 169.
(١٦) Edmundo Bendezu, La literatura quechua, Caracas 1980, pp. 284-5.
(١٧) Harris, passim; Platt, pp. 171-3.
(١٨) T. Bouysse-Cassagne and Olivia Harris, 'Pacha: en torno al pensamiento aymara in Tres refeJexiones sobre el Pensamin to andino, Lapaz. 1987.
(١٩) Henrique Urbano, 'Discurso mitico y discurso utopico en los Andes', Allpanchis, X,
(٢٠) انظر Harris, p. 111 and Platt p. 172.
(٢١) Nathan Wachtel, The Vision of the Vanquished, Hassocks 1977, p. 35.
(٢٢) المصدر السابق pp. 36-7.
(٢٣) انظر
John Hemming, The Conquest of the Incas, Harmondsworth 1983, pp. 317-32.
(٢٤) A. Flores Galindo, Buscando un Inca: identidad y utopia en los Andes, La Habana 1986, pp.
(٢٥) المصدر السابق p. 294.
(٢٦) نشكر Yanet Oros, Rosaleen Howard-Malverde and Penny Harvey على مساعدتهم القيمة فى النقل والترجمة .
(٢٧) انظر
Thomas Turino, 'Somos el Peru [We Are Peru]: "Cumbia Andina" and the Children of Andean Migrants in Lima', Studies in Latin American Popular Culture, Vol. 9, pp. 15-37.
(٢٨) Jose Maria Arguedas, 'La soledad cosmica en la poesia quechua, Idea, Nos - 48 - 9, pp. 1-2
(٢٩) C. Levi-Strauss, The Savage Mind, London 1966, Chapter I and p. 268.
(٣٠) 'Vicunitay waylla ichu', a huayno منتشرة فى منطقة كوسكو، تم تسجيلها عن طريق Conjunto Condemayta de Acomayo.
(٣١) Jose Maria Arguedas, 'Ode al jet', Obras completas, Vol. V, Lima 1983, p. 243.
(٣٢) Harris, p. 112.
(٣٣) استعنا هنا بمحاضرة ألقاها هنرى ستوبارت فى معهد الدراسات الأمريكية اللاتينية، لندن فى ١٦ يناير ١٩٨٩ وبأطروحة الدكتوراة الخاصة بـ Peter Gose, Work, Class and Culture in Huaquirca, avillage in the Southern peruvion Ardes, London School Economies, 1986.
(٣٤) انظر
Arguedas, Obras completas, Vol. II, pp. 11-45.
(٣٥) Harris, pp. 110-11.
(٣٦) Platt, p. 143 and passim.
(٣٧) انظر
Gose, p. 29; J. Nash, We Eat the Mines and the Mines Eat Us, New York 1979, and T. Platt, 'Conciencia andina y conciencia proletaria', Revista Latinoamericana de Historia Economica y Social II. on. 47-73.

(٣٨) Platt, 'Conciencia andina y conciencia proletaria', pp. 57, 59.

(٣٩) P. Gose, 'Sacrifice and the Commodity Form in the Andes', MAN, vol. 21, no. 2, pp. 296-310.

(٤٠) Bouysse-Cassagne and Harris, p. 49.

(٤١) Mexico 1982.

(٤٢) Garcia Canclini, p. 102.

(٤٣) المصدر السابق pp. 93-4.

(٤٤) على هذه النقطة نشكر Peter Gow

(٤٥) Garcia Canclini, p. 168; انظر أيضا Nestor Garcia Canclini, 'Culture and Power, the State of Research', Media, Culture and Society, 10, pp. 489-90. Laredo is in Texas.

(٤٦) Garcia Canclini, Las culturas populares, p. 172.

(٤٧) Jose Maria Arguedas, 'Notes elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga', in Formacion de una cultura nacional indoamericana, Mexico 1975.

(٤٨) Mirko Lauer, Critica de la artesania, Lima 1982, p. 150.

(٤٩) المصدر السابق p. 154.

(٥٠) We are grateful to Allen Fisher for this suggestion.

(٥١) انظر

Carmen Bernand and Serge Gruzinski, De l'idolatrie: Une arche'ologie des sciences religieuses, Paris 1988.

(٥٢) ترجمتنا Nathan Wachtel, The Vision of the Vanquished, Hassocks 1977, pp. 154, 260.

(٥٣) انظر

H.E. Hinds, ea., handbook of Latin American Popular Culture, Westport 1985, p. 52.

(٥٤) G. (1imenez, Cultura popular y religion en el Anahuac, Mexico 1978, p. 201.

(٥٥) انظر

Octavio Paz, El laberinto de la soledad, Mexico 1950, Chapter 3, and Garcia Canclini, Las cultural populares, pp. 78-9.

(٥٦) انظر

Carlos Fuentes, La region mas transparente (1958) and Cambio de piel (1967).

(٥٧) Laurette Sejourne, Pensamiento y religion en el Mexico antiguorlo, Mexico 1957.

(٥٨) Gimenez, p. 49.

(٥٩) المصدر السابق pp. 149, 73.

(٦٠) J. Ingham, Mary, Michael and Lucifer: Folk Catholicism in Central Mexico, Austin 1986,p. 8.

(٦١) المصدر السابق pp. 9, 48, 180, 192-3.

(٦٢) L. Margolies, 'Jose Gregorio Hernandez: the Historical Development of a Venezuelan Popular Saint', Studies in Latin American Popular Culture, No. 3, p. 32.

(٦٣) المصدر السابق. pp. 33, 39.

(٦٤) Dawn Ades, Art in Latin America, London 1989, p. 293.

(٦٥) Michael Taussig, The Devil and Commodity Fetishism in Latin America, North Carolina 1980, p. 92.

(٦٦) المصدر السابق. pp. 94-95, 101.

(٦٧) المصدر السابق. p. 139.

(٦٨) Lauer, p. 155.

(٦٩) Garcia Canclini, Las culturas populares, p. 160.

(٧٠) Eunice Durham, A caminho da cidade, Sao Paulo, 1973. انظر أيضا Antonio Candido, Os parceiros do Rio Bonito, Sao Paulo 1987.

(٧١) فى العشوائيات الصفيح التى توجد على اطراف المدن، والتى يسكنها الفلاحون المحرومون والعمال الرعويون. يشكل الـ mutirao أحد الوسائل للتعاون التى يستخدمها المهاجرون لسد النقص فى الخدمات.

(٧٢) Durham, pp. 75-80.

(٧٣) Maria Isaura Pereira de Queiroz, O campesinato brasileiro, Petropolis 1973, p. 91.

(٧٤) المصدر السابق. p. 86.

(٧٥) المصدر السابق. p. 84.

(٧٦) انظر

Eric Hobsbawm, Primitive Rebels, Manchester 1971; Maria Isaura Pereira de Queiroz, La guerre sainte au Bresil, Sao Paulo 1957 and Mouvements messianiques et de`veloppement economique au Bresil in Archives de Sociologie des Religions, 8 (16), 109-21.

(٧٧) انظر

Luis da Camara Cascudo, Dicionario do folclore brasileiro, Rio de Janeiro 1969.

(٧٨) Mario de Andrade, Danras dramaticas do Brasil, Sao Paulo n.d.

(٧٩) Edison Carneiro, Folguedos tradicionais, Rio de Janeiro 1982, pp. 129-49.

(٨٠) De Andrade, pp. 1-56.

(٨١) Maria Isaura Pereira de Queiroz, 'O Bumba-meu-Boi, manifestacao de teatro popular' in O campesinato brasileiro.

(٨٢) De Andrade, p. 22.

(٨٣) Manuel Correia de Andrade, A terra e o homem no nordeste, Rio de Janeiro 1973.

(٨٤) Marlise Meyer, 'Le merveilleux dans une forme de theatre bresilien: le "Bumba-meuBoi" in Revue de Theatre, 1963 pp. 94-101.

(٨٥) انظر

Hermilio Borba Filho, Espectaculos populares do nordeste, Sao Paulo 1966.

(٨٦) Quoted in Marlise Meyer, p. 97.

(٨٧) انظر

Hermilio Borba Filho.

(٨٨) Mikhail Bakhtin, Rabelais and His World, translated by Helene Isnolsky, Bloomington 1984,p. 11.

(٨٩) Eduardo Diathay Bezerra de Menezes, 'Pare uma leitura sociologica da literature de cordelin Revista de Ciencias Sociais, Vol III, Nos. I & 2, 1977.

(٩٠) Mark Curran, A literatura de cordel, Recife 1973; Sebastiao Nunes Batista, Antoloyia da literatura de cordel, Fortaleza 1977.

(٩١) انظر

Ruth Terra Memorias de luta: literatura defolhetos no nordeste (1893-1930), Sao Paulo 1983.

(٩٢) Rui Faco, Congaceiros e fanaticos, p. 88.

(٩٣) عزيزى القارئ، أسألك / أن تقرأ بعناية / هذا الكتاب حتى نهايته / ستستمتع متعة عظيمة / إن كنت تريد أن تعرف شيئًا / من حياة لامبياو. Joao de Barros, Lampiao e Maria Bonita no Paraiso, Ed. Luzeiro, Sao Paulo 1980

(٩٤) انظر

Antonio Augusto Arantes, O trabalho efala, Sao Paulo 1981.

(٩٥) انظر

Joseph Maria Luyten, A literatura de cordel em Sao Paulo, Sao Paulo 1981.

(٩٦) Mauro William Barbosa de Almeida, 'Folhetos', أطروحة ماجستير غير منشورة, University of Sao Paulo.

(٩٧) انظر

Mark Curran, A literatura de cordel, and Antonio Augusto Arantes, O trabalho e a fala.

(٩٨) انظر

Gustavo Barroso, Ao som da viola, 1921, n.p., Franklin Maxado, A literatura de cordel, Sao Paulo, 1980; Sebastiao Nunes Batista, Poetica popular do nordeste, Rio de Janeiro, 1982.

(٩٩) حوار مع الشاعر خوا كابليرى فى ساو باولو، ١١ سبتمبر ١٩٨٨

(١٠٠) لمزيد من التفاصيل الرائعة حول الشعر الشفاهى، تاريخه، وصلته المعاصرة انظر

Maria Inez Novoes Ayala, No arranco do grito, aspectos da contaria nordestina, Saopaulo 1988 p. 101

(١٠١) لمزيد من التفاصيل حول أصل هذه الروايات انظر

Tuis de Comara Cascudo, Aliteratura oral no Brasil, Belo Horizonte 1984.

(١٠٢) Alejo Carpentier مقدمة ترجمة عن El reino de este mundo, مقدمة Barcelona 1979.

(١٠٣) لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر Nicolau Sevcenko, 'Amor, desejo e punicao em tradicao popular', فى Geruza Pires Correa, ed., O obsceno, jornadas impertinentes, Sao Paulo 1986.

(١٠٤) 'Pois viu que o bebe e/felpudo com chifres e rabo/e rosna como cachorro/e audacioso e brabo/nao tem mais o que saber/so pode ser o diabo', in Joao de Barros, Bebe diabo apareceu em Sao Paulo, Sao Paulo, n.d.

(١٠٥) 'Se o pobre nao plantasse/rico o que ia fazer!/tem o dinheiro no bolso/mas nao presta pra comer/o homem de pe no chao/e quem fez a producao/pra ver o Brasil crescer!'

(١٠٦) للمزيد انظر
Mauro B. de Almeida, 'Folhetos'.

(١٠٧) E aqueles bois bonitos/dos tempos de planta~ao/onde o povo alegre/plantando milho feirao/tomava muita cacha~a/comia e fazia graia/sambava com devo~ao. E ainda o mutirao/la na case de farinha/ se um arrancava mandioc a/ tod a vizinhan~a vinha/a gente se encontraval/divertia e trabalhava/comida pra todos tinha'.
Via em cada situacao/o mede e a precisao/a falta de confianca/e tambem de informacao/ Olhava a realidade/e dizia: Na verdade/nunca houve aboligao.' Julio Gomes Almeida in A vida do nordestino qlle veio para Sao Pall10, Edicoes Cordel, Sao Paulo, n.d.

(١٠٨) Marilena Chau', Conformismo e resistencia, Sao Paulo 1987, pp. 57-9.

(١٠٩) انظر
Graciliano Ramos, Viventes de Alagoas, Sao Paulo 1970.

(١١٠) نوتة أعطيت للشاعر خوا كابليرا وعزفت فى ساحة وسط المدينة بساو بادلو فى اليوم التالى لتخفيض قيمة الكروسادو (عمله البرازيل فى ذلك الوقت) من أجل السيطرة على التضخم «ذهبت الثلاثة أصفار الخاصة بالكروسادو/ كى تزداد صعوبة الحياة للبرازيليين....
انظر ايضا
M.I. Novaes Ayala, No arranco do prito; Luis da Camara Cascudo, Vaqueiros e cantadores, Sao Paulo, 1984, pp. 115-119.

(١١١) Mario de Andrade, 'Notes sobre o cantador nordestino' in Mundo musicalfolha da manha, Sao Paulo 1944.

(١١٢) حوار مع الشاعر
Joao Quindingues, Sao Paulo 15 October 1988.

(١١٣) M.I. Novaes Ayala, No arranco do grito, p. 21.

(١١٤) انظر المزيد من التفاصيل عن هذا التحول
Mundicarmo M.R. Ferreti, Zedantas e Luis Gonzaya, Rio de Janeiro 1988.

(١١٥) Walter Benjamin, 'The Storyteller and Artisan Cultures' in Critical Sociolo~y, London 1976.

(١١٦) 'By popular culture we generally do not mean "cultura popular", which traditionally has been translated into English as folk culture, and also more recently has been rendered as that culture produced by the impoverished marginalized sectors of society.' Studies in Latin American Popular Culture, Vol. IX, p. vii.

(١١٧) Jesus Martin-Barbero, De los medios a las mediaciones, Barcelona 1987, pp. 95-7.

(١١٨) المصدر السابق. pp. 143-9.

(١١٩) كان يشير فى البداية إلى الاسبان المولودين فى أمريكا اللاتينية، وكانت الأدارة تنظر إليهم بدونية، انظر الفصل ١ ، ص ٢٢، ٢٣ فى ، ويشير المصطلح من نهايات القرن التاسع عشر وحتى العقود الأولى من القرن العشرين إلى نوع من الوطنية الثقافية.Criollismo.

(١٢٠) انظر

Adolfo Prieto, El discurso criollista en laformacion de la Aryentina moderna, Buenos Aires, 1988, (٢) المقدمة والفصل.

(١٢١) Beatriz Sarlo, El imperio de los sentimientos, Buenos Aires 1985, pp. 19, 21, 23.

(١٢٢) Carlos Monsivais, Escenas de pudory liviandad, Mexico 1988, p. 41.

(١٢٣) المصدر السابق. p.43.

(١٢٤) Martin-Barbero, p. 183.

(١٢٥) Jean Franco, Plottiny Women, London 1989, p. 152.

(١٢٦) Martin-Barbero, p. 181.

(١٢٧) Carlos Monsivais, 'Notes sobre la culture mexicana en el siglo XX', in Historia yeneral de Mexico, Vol. IV, p. 446.

(١٢٨) Isaac Leon and Ricardo Bedoya, 'Culture popular y culture masiva en el Mexico contemporaneo: conversaciones con Carlos Monsivais', Contratexto, No. 3, July 1988, pp.71-2.

(١٢٩) أنظر T. Adorno and M. Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, London 1973. also T. Adorno, 'The Culture Industry Reconsidered', New German Critique, 6 (1975), pp. 12-19.

(١٣٠) Renato Ortiz, A moderna tradicao brasileira, Sao Paulo 1988.

(١٣١) Ortiz, pp. 118-9; see also pp. 8, 48-9, 51, 113-4, 128, 165.

(١٣٢) لمزيد من التفاصيل حول فكرة جرامش عن الوطنى الشعبى، أنظر الفصل ٢ أسفل. Ortiz, pp. 199-207.

(١٣٣) انظر

Angel Qintero Rivera, 'La cimarroneria como herencia y r~topia (II): Bases populares de una culture democratica alternative en el Caribe'. (occasional paper), Centro de Investigaciones Sociales Universidad de Puerto Rico, 1984, لمزيد من التفاصيل عن تاريخ السلسة Cesar Miguel Rondon, El libro de la salsa, cronica de la mu'sica del Caribe urbano, Caracas 1980.

(١٣٤) Quoted by Quintero Rivera, p. 21.

(١٣٥) المصدر السابق .p.25

(١٣٦) على سبيل المثال,Max Hernandez فى محاضرة فى .Brandeis University, 27 April 1988

(١٣٧) Marilena Chaui, Conformismo e resistencia, Sao Paulo 1986, p. 69.

(١٣٨) انظر-The Children of Sanchez, New York 1963, and Jean Franco, Plottinp Women, pp. 159-63.

(١٣٩) أقنعة الشياطين الشهيرة والتى تستخدم فى البيرو، يونا، بوليفيا ادوار، تعد نماذج لذلك.

(١٤٠) انظر
Carlos Rodrigues Brandao, Os deuses do povo, Sao Paulo 1980.

(١٤١) Chaui, pp. 44-5.

(١٤٢) Jose Jorge de Carvalho, 'O luger da culture tradicional na sociedade moderna', unpublished paper, p. 22.

(١٤٣) المصدر السابق .pp. 23-4

(١٤٤) Isaac Leon and Ricardo Bedoya, p. 153.

(١٤٥) المصدر السابق .p. 153

(١٤٦) انظر
Marshall McLuhan, Understanding Media: The Extensions of Man, London 1964.

(١٤٧) Ariel Dorfman and Armand Mattelart, How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic, New York 1975.

(١٤٨) 'Be Happy Because your Father Isn't Your Father: an Analysis of Colombian Telenovelas', Journa/ of Popular Culture, Vol. 14, No. 3, Winter 1980. pp. 476-85.

(١٤٩) Martin-Barbero, p. 244.

(١٥٠) المصدر السابق .p. 245

(١٥١) p. 246.Carnivalesque here refers toBakhtin's work. الكارنيفالى هنا إشارة إلى عمل باختين- المصدر السابق

(١٥٢) Sarlo, p. 16.

(١٥٣) Quoted in Martin-Barbero, p. 213.

(١٥٤) انظر
Carlos Monsivais, 'Contratexto pregunta a Carlos Monsivais', Contratexto, No. 3, julio 1988, p. 149.

(١٥٥) ظهرت فى
third of the BBC's Made in Latin America series, directed by Mike Dibb.

(١٥٦) Monsivais, 'Contratexto', p. 149.

(١٥٧) Sergio Zermeno, 'E1 fin del populismo mexicano', Nexos, No. 113, mayo 1987, p. 35.

(١٥٨) BBC series Made in Latin America.

(١٥٩) Monsivais, 'Contratexto', p. 149.

(١٦٠) Cornelia Butler Flora, 'The fotonovela in America', Studies in Latin American Popular Culture, No. 1, 1982, pp. 15-26.

انظر أيضا :

Jane H. Hill, 'Murderin Valleddelagrimas', Studiesin Latin American Popular C'llture, No. 4, pp. 67-83

والذى يدرس النظريات القومية والتى ينظم المكسيكيون حولها مفاهيمهم وردود فعلهم تجاه العنف.

(١٦١) انظر Jean Franco, 'Plotting Women: Popular Narratives', فى Bell Gale Chevigny, ea., Reinventiny the Americas, Cambridge 1986, p. 259.

(١٦٢) المصدر السابق. p. 259.

(١٦٣) المصدر السابق. p. 261.

(١٦٤) المصدر السابق. p. 263.

(١٦٥) المصدر السابق. pp. 263-4.

(١٦٦) Mark Szuchman's Order, Family and Community in Buenos Aires 1810-1860, Stanford 1988, عمل رائد.

(١٦٧) Nestor Garcia Canclini, '<Modernismo sin modernizacion?' بحث غير منشور. p. 34.

(١٦٨) Rosa Maria Alfaro, 'Del periodico al parlante', Materiales para la comunicacion popular, No. 1, nov. 1983, pp. 5, 7.

(١٦٩) Alfaro, p. 10.

(١٧٠) Radio do povo, وثيقة غير منشورة من Centro de Comunicacao e Educacao Popular de Sao Miguel, Sao Paulo.

(١٧١) Vila Aparecida, 30 September 1989. حوار مع زعيم منطقة

(١٧٢) المصدر السابق .

(١٧٣) Vila Aparecida, 24 October 1989. حوار مع سكان منطقة

(١٧٤) M. Chaui, Conformismo e resistencia, pp. 31-5.

(١٧٥) المصدر السابق .

(١٧٦) Historia de Villa E1 Salvador en 'Dialogo entre zorros', La Republica, 7 fete. 1986, p. 23. نشكر Jaime Presentacion, of the Taller de Comunicacion Popular, تطور فيللا السلفا دور وبالنسبة لنظرية وتطبيق المسرح الشعبى فى امريكا اللاتينية انظر, Augusto Boal, Theatre of the Oppressed, London 1979

(١٧٧) Alfaro,pp.210-11.

(١٧٨) المصدر السابق.p.211

(١٧٩) Maria Cristina Mata et al., in Nestor Garcia Canclini, ea., Cultura transnacionaly cultural populares, Lima 1988, p. 238.

(١٨٠) المصدر السابق.p. 239

(١٨١) المصدر السابق. pp. 241-2.

(١٨٢) Eugenio Tironi, La revuelta de los pobladores: integracion social y democracia', Nueva Sociedad, No. 83, may-jun. 1986, p. 31.

(١٨٣) Alberto Bast~as and Leopoldo Benavides, 'La rebeldia primitive de los hambrientos', Nueva Sociedad, No. 82, mar.-abr. 1986, p. 72.

(١٨٤) Tironi, p. 30.

(١٨٥) نشكر كاثرين بويل على هذه المادة .

(١٨٦) Oscar Malca, 'Lenzemia y Delpueblo', La Republica, 10 nov 1984, p. 9.

(١٨٧) 'Los Shapis', El Diario, 9 nov. 1985, p. 20.

(١٨٨) انظر Mario Vargas Llosa, Contra vientoymarea, Vol. II, Barcelona 1986, and Francisco Durand, 'Mario Vargas Llosa o la nueva derecha peruana', . بحث قدم فى لقاء جمعية الدراسات الأمريكية اللاتينية Puerto Rico, September 1989.

(١٨٩) Muniz Sodre, Samba o dono do corpo, Rio de Janeiro, 1929.

(١٩٠) انظر Roger Bastide, Estudos afro-brasileiros, Sao Paulo 1973.

(١٩١) Roger Bastide, As religioes africanas no Brasil, Sao Paulo pp. 70-100.

(١٩٢) انظر Edson Carneiro, Candombles da Bahia, Bahia 1948; Artur Ramos, O nepro na civilizacao brasileira, n.p. 1971.

(١٩٣) Abdias do Nascimento, O genocidio do negro brasileiro, Sao Paulo 1978.

(١٩٤) Bastide, Estudos afro-brasileiros.

(١٩٥) المصدر السابق. p. 372.

(١٩٦) Candom ble مثلها مثل وهى عبادة التملك ولكنها تختلف عنها من حيث ان مكان عبادة الآلهة فى الـ Umb anda يحتوى على كائنات روحانية غير افريقية ، (أرواح النور، أرواح الأطفال و العبيد القدامى) وكذلك أرواح الظلام الـ Umb anda هى مزيج من الكاثوليكية والديانة الافريقية وروحانية آلين كاردك، وبعض العناصر الامريكية الهندية. وال Umb andaيمارس العلاج بطريقة homoeopa thy والعلاج الدينى. وقد اهتم اتباع هذه العبادة بغرس ممارساتهم فى المبادئ العلمية حتى يميزوها عن العناصر الحزانية التى تنتمى لعبادة `Candomble. كذلك الأضحيات الحيوانية محرمة وبينما فى عبادة الـ `Candonble لايوجد تقسيم بن مجالى الخير والشر، يتسم العالم الدينى لـ Umbanda بصراع من بين الأرواح الطيبة والأرواح الشريرة بطريقة قريبة من الكاثوليكية انظر..

(١٩٧) Rita Segato, 'Inventando a natureza: familia. sexo e genero no Xango do Recife, Anuario Antropologico 85, Rio de Janeiro 1986.

(١٩٨) Bastide, As religroes africanas no Brasil, p. 236.

(١٩٩) Jose Jorge de Carvalho and Rita Segato, Los cultos de shango en Recife, Caracas 1987.

(٢٠٠) Gilberto Vasconelos and Matinas Suzuki Jr., 'A malandragem e a formacaoda musica popular brasileira' in Boris Fausto, ed., Historia gera1 da civilizacao brasileira. Tome 111, O Brasil contemporaneo, Vol. 4, Economia e cultura (1930-1964), Sao Paulo 1984.

(٢٠١) Antonio Candido . ٪Sao Paulo 1970.
in Revista de Estudos Brasileiros, No. 8,

(٢٠٢) Quoted in Vasconcelos and Suzuki, p. 511.

(٢٠٣) Muniz Sodre, p. 20.

(٢٠٤) Ari Araujo, 'As Escolas de Samba' in Expressoes da cultura popular, n.p. 1978.

(٢٠٥) لتحليل رائع للسامبا أنظر Claudia Mattos, Acertei no milhar, samba e malan-ragem no tempo de Getulio, Rio de Janeiro 1982.

(٢٠٦) Muniz Sodre, p. 24.

(٢٠٧) المصدر السابق .p. 25

(٢٠٨) Choroes اسم مشتق من الفعل Choror بما يتضمنه من موسيقى حزينة شجية هى مجموعة الورثة المعاصرين لما كان يطلق عليه فى القرن السابع عشر بموسيقى أخبار العبيده. وكان السود يعزفون هذه الموسيقى فى المزارع التى يعملون بها أو فى المدن حيث كانت تعرف باسم موسيقى الحلاقين نظرا لأن من يعرفها كانوا عبيدا تم تحريرهم واشتغلوا بالحلاقة. Hose Ramos Jose Ramos Tinhorao, pequena historia da musica popular brasileira, sao poulo, 1986, p. 60...

(٢٠٩) انظر
Roberto da Matta, Carnavais, malandros e herois, Rio de janeiro 1987.

(٢١٠) انظر
Eneida, Historia do carnaval carioca, Rio de Janeiro 1987.

(٢١١) انظر
Artur Ramos, O folclore negro no Brasil, Sao Paulo 1958.

(٢١٢) يجب الانتباه إلى أنه نظرًا لبنية المجتمع البرازيلى القائمة على التوريث أمام الأحزاب السياسية التى تمثل مصالح الطبقات الشعبية سيئة التنظيم وغير متطورة، ولذلك يتم تنظيم الشعب من خلال جمعيات وجمعيات الكارثيڤال.Cordoes, ranchos هيئات مثل

(٢١٣) M. Bakhtin, p. 11.

(٢١٤) C. Matos, p. 49.

(٢١٥) المصدر السابق., pp. 65-7.

(٢١٦) أول مقطوعة سامبا للمؤلف دونجا، أحد عازفى السامبا الذين عزفوا فى تياهاوس، كانت تسمى "بلوتلفون" وتكشف كلمات الأغنية التى تحكى عن كلام وجهته الشرطة إلى مقامرين عن التفاعل ما بين مجالى النظام والفوضى.

(٢١٧) C. Matos, p. 91.

(٢١٨) لوصف تفصيلى لمدارس السامبا والقواعد التى تحكم الموكب، انظر
see M. Rector, 'The Code and Message of Carnival: Escolas de Samba' in T. Sebok, Carnival! Berlin 1984; Sergio Cabral, As escolas de samba, Rio de laneiro 1974; Luis

Gardel, As escolas de samba. Riode Janeiro 1967

(٢١٩) Jose Savio Leopoldi, Escola de samba, ritulal e sociedade, Petropolis 1978, p. 63.

(٢٢٠) A. do Nascimento, O yenocidio, p. 87

(٢٢١) Jose forge de Carvalho, 'Mesticagem e segregacao in Humanidades, 1988, Ano V, 17.

(٢٢٢) Joel Rufino dos Santos, Historia politica do futebol brasileiro, Sao Paulo 1981, p. 13.

(٢٢٣) انظر
Gilberto Freyre, Preface to Mario Filho, O negro no futebol brasileiro, n.p. 1964.

(٢٢٤) J.R. dos Santos, Historia politica do futebol brasileiro, p. 60.

(٢٢٥) انظر
Janet Lever, Soccer Madness, Chicago 1983.

(٢٢٦) المصدر السابق

(٢٢٧) Matthew Shirts, 'Socrates, Corinthians and Questions of Democracy and Citi zen ship' in Joseph L. Arbena, ea., Sport and Sociery in Latin America, Connecticut 1988.

(٢٢٨) المصدر السابق. p. 700.

(٢٢٩) M. Mayer and M.L. Montes, Redescobrindo o Brasil: a festa na politica, n.d.

الفصل الثالث

الثقافة الشعبية والسياسة

أسطورة الشعب:

إن الموضوع الرئيسى لهذا الفصل هو الشعبية بوصفها العامل الأساسى لنشر فكرة الشعب المتحكم فى السلطة السياسية ، فعن طريق الشعبية تصبح الحاجة لكسب ولاء الجماهير برنامجًا يضع الشعب -على مستوى تصورى- فى مركز الأمة والدولة. وهدفنا أن نبحث فى الوسائل التى ظلت تكوِّن el pueblo / opovo باستخدام الشعبية ليس كتصنيف تحليلى صارم ولكن كى تشير بشكل عريض للاستخدام السياسى للشعبية بوصفها تعريفًا للهوية القومية[1].

بدأت الشعبية كظاهرة مع القرن العشرين بالرغم من أن دول أمريكا اللاتينية قد تم إنشاؤها فى القرن التاسع عشر. لقد كان للطبقات الريفية والحضرية التابعة قوة أكبر مما تذكره النصوص التاريخية الرسمية ومع ذلك فإن تلك القوة اتخذت شكل الأنماط السابقة على الرأسمالية كتنظيم سياسى وعلى رأس تلك الأنماط المؤسسة الأبوية caciquismo and coronelismo وأحد الأمثلة التى تدلل على ذلك الـ ilaneros الفنزويليون وهم مجموعة من السكان الريفيين من رعاة الماشية كان يقودهم بايز، فشل بولينيا فى دمجهم فى الجمعية الليبرالية. لقد أصبح انشقاقهم عاملاً أساسياً فى انقسام كولومبيا الكبرى إلى ثلاث دول هى فنزويلا وكولومبيا والأكوادور، وكتصحيح للروايات الليبرالية للتاريخ يجب أن نشير إلى أن الكثير من نظم الحكم الديكتاتورية التى وصفها الليبراليون بأنها بربرية كانت أكثر تعبيراً عن ثقافة السكان الريفيين والإقليميين واهتماماتهم عن تلك النظم الديمقراطية الليبرالية الممثلة فى الدول القومية

الأوروبية والمعبرة عن اهتمامات العواصم الساحلية.[٢] لقد بزغت النزعة الشعبية في أوائل القرن التاسع عشر في سياق من أشكال الحراك الجماهيري القائم على الطبقة العاملة والتي كان قد تم تشكلها منذ أواخر القرن التاسع عشر. ولكن المشكلة التي ولدتها الرأسمالية كانت هي كيف يتم تنظيم قوة العمل الجماهيرية التي جاءت بها إلى الوجود. فعندما لم تكن حكومات القلة التقليدية الحاكمة تستطيع أن تحتفظ بقدر كاف من التحكم في السكان الحضريين الجدد كانت تأتي إلى الوجود أنماط جديدة من السياسات.

لقد شابهت تلك الظروف التي ناقشها جرامشي في Prison Notebooks، مذكرات السجن خاصة في «الأمير العصري» حيث اعتبر فشل البرجوازية الإيطالية في تولي القيادة في مواجهة الجماهير خلال عملية تكوين الدولة القومية وما تبع ذلك من عواقب في سياسة القرن العشرين في إيطاليا بما في ذلك بزوغ الفاشية. أما المصطلح الذي استخدمه لتحقيق تلك القيادة فهو السيطرة ويعد ذلك مفهومًا أساسيًا بالنسبة إلينا ؛ لأنه يرى الثقافة كعامل استراتيجي مهم يساهم في الحصول على سلطة الدولة والحفاظ عليها بمعنى أن الولاءات الثقافية هي عامل أساسي من عوامل السلطة الاجتماعية[٣].

لقد جرت أول مناقشة كبرى في أمريكا اللاتينية بشأن قضية السيطرة في أواخر العشرينات وقد مهدت تلك المناقشة الأرض لما أتى بعد ذلك. لقد جرت وقائع المناقشة في بيرو في مناخ من تزايد تأثير الماركسية على الحركات العمالية ومن العروض المتنافسة لأحزاب سياسية جماهيرية جديدة. وكانت هناك بدائل ثلاثة على الساحة الـ Apra وهي الاسم المختصر لـ(التحالف الشعبي القومي الأمريكي)، ومنظمة شعبية وهي الحزب الاشتراكي البيرواني والذي أسسه خوسيه كارلوس ماريا تيجوي José Carlos Mariategui والـ Comentem والتي تأسست في أواخر العشرينيات من القرن العشرين سعيًا لتأسيس أحزاب ستالينية في أنحاء أمريكا اللاتينية.

ومن المؤشرات التي أظهرت المقدرة المتنامية لحركة الطبقة العاملة في تحدي الدولة: النجاح في تحديد ساعات العمل اليومية بواقع ٨ ساعات يوميًا (1918) وذلك بعد حملة من الاضرابات والتعبئة ومظاهرة جماهيرية تنادي بعدم تدخل الكنيسة في

شئون البلاد ومعارضة ما كان يقوم به الرئيس ليجوا Leguia من تكريس بيرو لأجل القلب المقدس ليسوع (1923). ومن الأشخاص الذين كان لهم دور بارز فى المظاهرة شاب قروى مثقف من شمال بيرو يدعى هايا دولاتورى Haya de la torre وهو أيضًا من تزعم حملة لإنشاء جامعات شعبية تعمل على التداخل فى الحياة الثقافية للطبقة العاملة. وقد أسس هايا الأبرا Apra فى المكسيك سنة 1924 كمنظمة معارضة لإمبريالية الولايات المتحدة الأمريكية «تضامنًا مع كل شعوب العالم وطبقاته المقهورة»[٤]. لقد كانت إيديولوجية Apra هى «أول أساس نظرى لفكر القومية الشعبية فى أمريكا اللاتينية»[٥]. وكانت معارضة لمفاهيم المؤتمر الثالث للشيوعية الذى نظر إلى الكفاح ضد الإمبريالية فى أمريكا اللاتينية كجزء من كفاح عالمى ضد الرأسمالية دفاعًا عن الثورة الروسية. لقد قدم هايا نظرية للاحتياجات التاريخية المستقلة لأمريكا اللاتينية والتى حددها بتحقيق درجة كافية من التنمية الرأسمالية لكى تحقق ما يكافئ الثورة الفرنسية وهو الثورة البرجوازية وهذا سيعتمد على استثمار المصالح المشتركة لأمريكا اللاتينية والولايات المتحدة الأمريكية «نحن نحتاج الولايات المتحدة كما تحتاجنا هى أيضًا»[٦]. ولكن بشكل يحافظ على السيطرة القومية على استثمارات الولايات المتحدة . وقد أكد هايا السفير الأمريكى أثناء حملة الانتخابات أن أبرا Apra لن يصادر استثمارات أمريكا. وقد حصل هايا على 35 % من الأصوات وهى نسبة لم تكن كافية كى تجعله يصبح رئيسًا ولكنها كانت كافية لجعل أبرا قوة مهمة فى السياسة البيروانية وهو ما ظلت عليه حتى فترة نظام آلان جارسيا Alan Garcia (1990- 1988) وهو ما غير ذلك الحزب لحزب قادر على الوصول للسلطة. لقد رفضت أبرا Apra منذ نشأتها فكرة أن تتزعم الطبقة العاملة ثورة اجتماعية وكان الأساس لديها هو تحالف تقوده الطبقة البورجوازية، ويوضح ذلك بإيجاز بليغ ليون بيبر Leon Bieber فيصفها بأنها: «إيديولوجية قومية... سعت إلى التأليف بين المصالح المشتركة المفترضة بين الفلاحين والعمال والطبقة البورجوازية وذلك تحت سيطرة الأخيرة»[٧]. وتعطينا إحدى صور الدعاية الانتخابية لهايا فكرة عن كيف كان يفترض أن تكون السيطرة: يظهر فى الصورة عدد كثير جدًا من الأيدى لأذرع عارية ترتفع لأعلى ولكن رسغ هايا الأيسر يعلوها جميعًا وتظهر صورته وهو فوقهم جميعًا وبحجم مضاعف لحجمهم كما

يعلو وجـهه وتنظر عـيناه لأعلى على طول ذراعه الأيمن فى اتجـاه ذراعه الأيسـر. فـهو يرى (مـا هو أعلى ومـا هـو وراء الإطار) مـا لا يسـتطيع النـاس أن يروه. وأسـفل هذه الصورة كُتب: «أعطوا صوتكم لهايا دولاتورى»، وأعلى اليمين:

لن ينقذ بيرو سـوى عضـو الأبرا!» وفـوق الكلمـات صـورة لرمـز إله الشـمس ما قبل كولومبى[٨]. ويتضـح من ذلك اسـتعماله العاطفة الدينية وإحداث توحد مع شـخصـية الزعيم الكاريزمية. وكما يعلق عى ذلك ستيف ستاين Steve Stein فإن هـايا كان «واعيًا بالاهتمـام المحدود الذى أبدته الجمـاهير الشـعبية بإيديولوجية حركتـه ولذلك فقد حث أولئك الذين لم يفهموا النظرية بأن يشعروا بها»[٩]. وقد اقتضت الميكانيزمات السياسية استـخدام أشكال تقليـدية من التبـعية السياسـية عودة إلى الفترة الاستعمـارية خـاصـة ما يتعلق بالعلاقـات بين الأرسـتـقراطية المحلية وبين من اعـتمـدوا عليـهم من الفلاحين وأبناء الطبـقة الوسطى الذى عـاشـوا فى نفس الإقليم. وتـوضـح تعليقـات سـتـاين Stein الناقدة الأسلوب الذى تميل الشعبيـة إلى انتـهاجه لكى تسلب اسـتقـلال من تسـتغلهم: يمكن تعريف السياسية الثقافية الجماهيرية فى بيرو عام 1931 بأنها سياسة الاعتماد على الأشخاص. وقد كشف السلوك السياسى لأعضاء «الأبرا» عن تدنى مستوى كفاءتهم السيـاسية سواء كأفراد أو كمـجموعة – فقد كانت الروابط الحقيقية أو المتـخيلة من الاعتمـاد الشخصى على القادة هى الدافع الأسـاسى فى معظم الحالات لدخول مجـال العمل السيـاسى. وكانت النتيجة: «النشر السياسى واسع النطاق لفكرة الأبوية»[١٠].

لكن ذلك النقد الذى وجه لأبرا Apra على أنها سعت للسيطرة على الجماهير بدلاً من قيادتهم للوصول للسلطة يعد غير ذى فائدة إلا إذا كان قد تناول البدائل التى كانت متاحة. وفى هذا الشأن فإن كتابات خوسيه كارلوس ماريا تيجوى José Carlos Maria-tegue تتناول القضـايا الأسـاسـيـة – ومـاريـا تيجـوى هو مـؤسس الحـزب الاشتـراكى البيروانى المعارض لأبرا Apra – وكانت النقطة الأسـاسية فى اختلافه مع الـ Comintern هى إيمانه الراسخ بأن من الضـرورى ومـن المكن قيـام ثورة اشتـراكيـة فى بيـرو دون المرور بمرحلة برجوازية رأسمـالية تسبق تلك الثورة. وبكلمـات عمليـة فإن النزا ع كان

يتوقف على دور الفلاحين من أهل البلد. لقد جاء الـComintern بفكرة «دول الكيشيوا والأيمارا » Quechua and Aymara وأن تمنح تلك الدول حقوق قومية منفصلة وهو ما يعد تكرارا صارماً للشكل الذى تبناه الاتحاد السوفيتى.

ولكن فى نظر «ماريا تيجوى» فإن البيرو نفسها لم تكن بعد قد وصلت إلى مرتبة الأمة بالمعنى الحقيقى للكلمة ولن تصل إلى ذلك حتى يتم التغلب على الانقسامات الثقافية والاجتماعية التى أحدثها الغزو الإسبانى وفى هذا الشأن فقد اهتم ماريا تيجوى بشدة بما حدث من هياج سياسى من الهنود عام 1920 والذى تبدى فى الثورة التى قاموا بها وهو ما ذكره ماريا تيجوى فى كتابه فى الفصل الثانى. علاوة على ذلك فقد حضر مؤتمر الجنس الهندى وقام باتصالات مع بعض القادة الذين كان لهم دور فى تفجير الثورة. بالإضافة إلى ذلك فقد حالف جماعات السكان الأصليين فى كوسكو وبونو Gusco, Pono وهؤلاء كانوا من المثقفين المحليين الذين سَعَوْا لتوصيل رسالة التغيير التى عبرت عنها الانتفاضات القومية للأمة كلها . وكانت إحدى تلك الأفكار الأساسية هى قيام دولة إنكا جديدة ومن بين هؤلاء المثقفين كان «لويس فالكارسل Luis Valcarcel» الذى تحدث فى كتابه «عاصفة فى الأنديز» عن حاجة المواطن الهندى إلى «لينين» الخاص به وقد كتب ماريا تيجوى مقدمة لهذا الكتاب. لقد نظر ماريا تيجوى إلى الهنود بوصفهم بروليتارياً بالمعنى الماركسى، فبكونهم جماعة اجتماعية تحقق تحررها بالتحالف مع الطبقة العاملة يكون لذلك أثره فى تحرير كل المجتمع، وهذا يعنى أن الفلاحين الأنديين هم قوة ثورية وليسوا ضحايا وجهة النظر التى تبناها الـ Co-mintern (وهو ما تناقض بشكل ما مع نظريتهم فى مسألة القوميات) وتبناها أيضاً الـ Apra. إن المشاركة الرئيسية للفلاحين فى تحول البيرو عن طريق الاشتراكية تأتى من الحقيقة التى تفيد بأن الفكر الجمعى للمجتمع الريفى هو شكل من أشكال الشيوعية القائمة بالفعل(١١).

وبما أن الاشتراكية حافظت على التقاليد القومية القديمة فإن مهمتها لم تقتصر فقط على حل مشكلة التخلف والفقر فى بيرو ولكن أيضاً تعدت ذلك إلى تسوية الحسابات بشكل ضرورى حاسم مع الاستعمار الإسبانى وذلك حتى لا تظل بيرو مجتمعاً مهزوماً محبطاً: «مهزوماً من أيام غرس الاستعمار ومحبطاً بسبب فشل

المشروعات المناهضة للاستعمار بعد الاستقلال. إن الاشتراكية بتحريرها لنا من أعباء الماضى ستصبح هى الأداة التى لا غنى عنها لبناء الأمة»[١٢] ..

لقد وردت الكلمات السابقة فى كتاب ألبرتو فلورز جاليندو Alberto Flores Ga-lindo "La agonia de Mariategui" ذلك الكتاب الذى يقول إن مشروع ماريا تيجوى لم يكتمل بسبب هزيمة ماريا تيجوى على يد الـComintern بسبب وفاته المبكرة فى عام 1930. وتكمن أصالة ماريا تيجوى فى فكرته عن الثورة الاشتراكية التى تنتج من خصوصيات الثقافة القومية. ويوضح «فلورز» تلك القضايا بجلاء فيقول: «بخلاف أعضاء الأبرا أو الشيوعيين الأرثوذكس الذين تبعوا "Comintern" لم تكن المشكلة بالنسبة لماريا تيجوى هى كيفية تنمية الرأسمالية وتكرار تاريخ أوروبا فى أمريكا اللاتينية ولكن كانت المشكلة هى إيجاد طريق مستقل»[١٣].. وبهذه المناسبة نتذكر فكرة جراماتشى Gramasci عن الاحتياجات الشعبية القومية حيث إنها مهمة للمناقشة التى نقدمها هنا. «فالإرادة الجمعية الشعبية القومية» تتميز عن القومية البرجوازية وهى الأساس لتأسيس ناجح لدولة قومية اشتراكية عصرية. وهى تستلزم جبهة من القوى الاجتماعية تخترق خطوط التقسيمات الطبقية[١٤].. وبكلمات أخرى إنها تقتضى عملية سيطرة. ويجب أن يكون أحد مهام الدور الذى تقوم به القيادة الفكرية هو أن تحافظ تلك النخبة الفكرية على «الروابط العاطفية والتاريخية بينها وبين شعبها»[١٥]. بدلاً من مجرد أن تقوم بجلب أحدث الأفكار الأجنبية.

إن رغبة ماريا تيجوى فى مواجهة مشكلة تفعيل سياسة اجتماعية جماهيرية تجعل كتاباته شيقة جداً. والنقطة الأساسية فى التحرك هى بين المفكرين والجماهير وهى تتضمن القضية العامة والنظرية للعلاقة بين الأفكار والبشر. ففى رأى ماريا تيجوى تحتاج إرادة التغيير الاشتراكية إلى قوة الأسطورة: «إن الحضارة البرجوازية تعانى من افتقارها إلى الأسطورة، والإيمان، والأمل،»[١٦]؛ أى أن الديانات التقليدية بما فيها الديانات الوضعية للتقدم مهمة جداً لبرجوازية القرن العشرين. لقد حل محل كل ذلك المذهب الشكى وفى الوقت نفسه فإن نسبية الحقيقة - كما فهمتها الفلسفة المعاصرة - لا تكفى لتحريك الجماهير من البشر: هناك حاجة لأسطورة جديدة، «فالوجود البشرى يفقد معناه التاريخى إذا لم توجد الأسطورة». ولكن ما خصائص

الأسطورة كما يراها ماريا تيجوى؟ إنها تشبع الحاجة للسمو، «الحاجة لما هو لا نهائى»، وتقدم «الذات العميقة». الهوية كموضوع. فإذا ما افتقرت البرجوازية إلى الأسطورة فإن لدى البروليتاريا «الأسطورة الجماهيرية» للثورة الاجتماعية[١٧].. والثورة ليست مسألة «علم» هندسة اجتماعية ولكنها مسألة «إيمان وعاطفة وإرادة»: وهى ما تعطى الثوار قوتهم. فقوتهم هى قوة دينية، «قوة الأسطورة» ولكنها قوة «انتقلت فيها الدوافع الدينية من السماء إلى الأرض».

بعد مرور 40 عامًا طور خوسيه ماريا أرجيداس أفكار ماريا تيجوى وفى روايته «كل الدماء – 1964» يصور أرجيداس مجموعة من الهنود الأنديني يستفيدون من التكنولوجيا الصناعية الحديثة فى إطار تقاليدهم من التبادلية والمساعدة المتبادلة وذلك كنموذج بديل للأشكال المشوهة والقمعية للتنمية الرأسمالية المفروضة منذ الحرب العالمية الثانية، فالهنود ليسوا بحاجة لأن يتم السيطرة عليهم من خلال الهندسة الاجتماعية للنمط «الفوردى» ولكنهم قادرون على أن يقدموا نموذجًا أكثر إبداعًا يمكن من خلاله أن يتم نقل المصادر المتحركة للديانة الأندينية التقليدية من «السماء إلى الأرض». لقد تلقت الرواية نقدًا سلبيًا شديدًا وقت صدورها من علماء الاجتماع اليساريين الذين زعموا أن الرواية لم تكن انعكاسًا دقيقًا للفلاحين[١٨].. والقضية الجديرة بالمناقشة هنا هو ميل اليسار لاعتبار نفسه رائداً للتنوير ولكن بدون فهم للفكر الأندينى وهو ما يعد مشكلة ترجع إلى فشل المفكرين الليبراليين ثم الاشتراكيين فى بيرو فى تحقيق برنامج شعبى قومى أصيل .

ومن الصعوبات الكبرى التى تحتاج لمواجهة: أن المصطلحات التى تعرف الأسطورة كتحويل للإرادة الشعبية إلى قوة سياسية ليست كلها تستبعد الفاشية. فالصعوبة هنا ترتبط بالحاجة إلى تمييز الشعبية عن القومية الشعبية وتمييز الفاشية عن الاستخدامات الاجتماعية للثقافة الشعبية. وسيتم تضمين تلك القضايا فى الكثير من المناقشات التى ستأتى تباعًا وسيتم مناقشتها بأسلوب أكثر تحديداً فى ارتباطها بالنزعة البيرونية "Peronism"، ففى أحد الفصول فى كتابه «الأمير العصرى» يكتب جرامشى عن الأسطورة «بوصفها الخلق لفانتازيا واقعية تعمل على أناس متفرقين مشتتين كى تنشئ فيهم. وتنظم لهم إرادتهم الجمعية»[١٩]، وهى عبارة يمكن تطبيقها

على الفاشية. إلا أنه بعد صفحات قليلة «يحدد تعريفه بصرامة ويذكر أنه عندما تصبح الأسطورة متجسدة فى الشخص الفرد لاتصبح عندئذ مناسبة للمهمة طويلة المدى وهى التحول الاجتماعى، «إذ لا يمكنها عندئذ أن يكون لها شخصية عضوية معمِّرة. ستكون فى أغلب الحالات مناسبة للاسترجاع وإعادة التنظيم»[٢٠]. إن الكلمة الأساسية هنا هى «عضوى» وهى كلمة يستعملها جرامشى كثيراً عندما يكتب عن الحاجة لوجود علاقة وثيقة بين الحزب والمفكرين والأفكار والشعب. كاستعارة بيولوجية تغطى الكلمة نفسها بشكل أسطورى أى فجوات بين النظرية والتطبيق، الجزء والكل لكنها تبدو حالة من حالات الإلغاز فى السياسة وهو ما يدينه فى مواقع أخرى. وبالرغم من ذلك فالكلمة نفسها تنشأ بوضوح من حاجة جرامشى التى اعترف بها للغة أسطوريةً طوباوية تنتج صوراً لارتباطات مرغوبة. إن الأحزاب الرجعية يمكنها أيضًا أن تكون عضوية وهنا يبرز السؤال ما الفرق بين الاستخدامات الاشتراكية والاستخدامات الفاشية للأسطورة؟ أحد الفروق من وجهة نظر ماريا تيجوى هو أن الفاشية تحاول أن تُحْيِىَ أساطير الماضى: وفى حالة الفاشية الإيطالية التى تشير إليها أساطير الماضى هى الأساطير الكاثوليكية القديمة وأساطير العصور الوسطى[٢١]. وبهذا المعنى فإن الاشتراكية تعنى بخلق أساطير جديدة لها طابع طوباوى. وهناك فرق آخر يذكره جرامشى عندما يقول إن السيطرة الاجتماعية تعطى محتوى معينًا لفكرة الديمقراطية: «فى النظام السلطوى تتواجد الديمقراطية من مجموعة قائدة ومجموعة مقودة حيث تدعم تنمية الاقتصاد ومن ثم التشريع الذى يعبر عن تلك التنمية الصانعة لمر جُزْئى يصل بين الجماعات المقودة والمجموعة القائدة»[٢٢]. وبينما لعب «أبرا» دوراً حيوياً فى بناء «الشعب» كقوة سياسية ظل مفهومها للسياسة قائمًا على فكر التبعية والأشكال الرأسية للمنظمة التى استخدمت الإرث الاستعمارى. ولكن مشروع ماريا تيجوى من ناحية أخرى سعى لإدراك الإمكانيات الكامنة للأشكال القائمة من المساندة المتبادلة والملكية الجمعية بين الهنود لكى يتم الانخلاع بشكل كلى من بنى السلطة القائمة، وكى يتم تحقيق ذلك فهناك حاجة للأسطورة كقوة موحدة طوباوية. نقطة أخيرة يجب ذكرها: إن قدرة الأسطورة على تحريك الجماهير لفترات طويلة من الزمن يمكنها أيضًا أن تصبح عائقًا بمعنى أن تصبح عقبة أمام إعادة التقييم والتغيير.

فتيات المدارس المكسيكيات فى الثياب اليونانية :

إن إحدى خصائص أدوات النزعة الشعبية المكسيكية هى بالتأكيد مقاومة التغيير. وقد ذكر هايا دولاتورى فى أواخر العشرينات أن البيروانيين احتاجوا «ثورتنا المكسيكية»[٢٣]. وليس هناك شك فى أن المكسيك قد قدمت أكثر النماذج استقراراً ودواماً للسياسة الثقافية الشعبية فى أمريكا اللاتينية. وهنا يمكننا فقط أن نشير إلى ثلاثة ملامح رئيسية لتماسك الدولة المكسيكية: ميكانيزمات السلطة فى الثقافة السياسية، دور التقليد فى كسب ولاء الطبقات الشعبية، ونظرة الهوية الثقافية فى ارتباطها بتدعيم المفكرين لها. أولاً وعلى الرغم من ذلك نحب أن نقدم بعض التعليقات المختصرة عن المرحلة العسكرية للثورة وعن الثورة الريفية المعروفة بـ Cristero War والتى قامت بعد ذلك بعشر سنوات.

تميل الصور الجدارية الزيتية والأفلام والصور الفوتوغرافية إلى تقديم تلك الفترة من الثورة المكسيكية التى تكونت من معارك قامت بها جيوش الفلاحين على أنها دخول الجماهير التاريخ، تلك هى الرواية التى قامت برعايتها دولة ما بعد الثورة والتى قطعت على نفسها الاستمرارية الثورية. وعلى الرغم من ذلك، بما أن التاريخ يستلزم تفسيراً عن طريق الكتابة أو الصورة إلا أن هناك سؤالاً يجب أن يطرح: أى تاريخ هذا الذى يشار إليه؟ بمعنى من الذى سجله وتحكم فى معانيه. إن الإجابة العريضة هى أن التحكم فى معانى التاريخ تمت من قبل نفس المجموعات التى كونت القيادة أثناء المرحلة العسكرية من الثورة وهى التى تكونت بشكل كبير من البرجوازية الصغيرة الريفية، مربى الماشية، مدرسى المدارس، الصيادلة، المحامين، والكهنة. لقد أصبح هؤلاء الناس هم لب الطبقة السياسية للمستقبل وقد نظموا أنفسهم فى محافل ماسونية وفى نوادٍ وكازينوهات سياسية، كل ذلك مثل خلايا أكثر فعالية لتحقيق الاختلاط الاجتماعى أكثر من النقابات العمالية والأحلاف والأحزاب، واستمر ذلك حتى كون كال وكارديناس Calles and Cardenas حزب الدولة الثورى الذى امتص تلك الزعامة[٢٤].

ولكن قبل أن تحقق الدولة تلك الدرجة من التماسك وقع حدث، عندما يتم التفكير فيه جيداً، نجده قد عمل كحدث إصلاحى فى قصة استمرارية الثورة، لقد كان ذلك

الحدث هو حرب كريستيرو Cristero war التى مات فيه 90,000 مقاتل فى الصراعات التى دارت بين الحكومة والفلاحين وكانت القضية هى علمنة الدولة فى مقابل الكاثوليكية التقليدية التى شكلت الإطار الذى من خلاله وضحت حقوق الفلاحين ورؤيتهم للعالم. لقد أذنت الحرب بنهاية الثقافة الريفية المستقلة وهو ما يعد خطوة ضرورية لتوحيد الأمة. لقد كتب جان ماير Jean Meyer عن ذلك قائلاً إن المؤرخ «يجب أن يكون على وعى بحقيقة بأنه يبحث فى أمر ثقافة شعبية تنبع تقاليدها الحية من العصور الوسطى والقرن السادس عشر»(٢٥). وهو ما ينبه إلى بطء التغيير فى الثقافة الشعبية فى المرحلة ما قبل الرأسمالية. ومن الأعمال الروائية الى تنظر لفترة حرب كريسترو كمحك اختبار تاريخى حرج، رواية خوسيه ريفولتاس José Revueltas المعروفة باسم El Lutohuma-no (الحزن الإنسانى 1943) تنشأ الحرب فى الرواية من كفاح الفلاحين كى يصبحوا «مالكين لشىء الله، الكنيسة، الأحجار، شَئْ لم يملكه المرء من قبل، الأرض، الحقيقة، الضوء أو أى شىء عظيم وقوى»(٢٦). ويمكن مقارنة حرب كريستيرو بثورة كانو دوس Canvdos فى البرازيل والتى ورد ذكرها فى الفصل الأول (كحدث يكشف عن الثمن الذى دفعته الجماهير الريفية التقليدية فى سبيل خلق دولة – أمة حديثة) ومن الأمثلة الأخرى التى توضح كيف أن الثورة المكسيكية لم تحل مشكلات الفلاحين ولكنها فرضت نظامًا جديدًا يتسم بالسيطرة هو البرنامج غير المكتمل الذى كانت تحركه المصالح الشخصية لمصادرة الأراضى وإعادة توزيعها بواسطة الدولة وهى القضية التى تم التركيز عليها فى خبرات القائد الريفى زاباتا والتى لا تزال مستمرة حتى الوقت الحالى(٢٧).

وأثناء فترة ما بعد العمليات العسكرية للثورة المكسيكية والتى شكل فيها حزب الحكومة مرجعيته الشرعية قام الفلاحون بأشياء تواجه الفوضى التى سببتها جيوش الفلاحين التى ظلت تتجول فى الريف، لقد قدم الفلاحون صورة الكادحين الشرفاء المنتجين الذين يتلقون تعليمًا من الدولة وينتجون مشغولات يدوية وموتيفات شعبية ضمن برنامج جديد للهوية القومية. إن دراسة خصائص الثقافة السياسية فى المكسيك من شأنه أن يساعد فى توضيح أعمال المشروع الشعبى، لقد مرت عملية تأسيس حزب يمثل الأمة بمراحل عديدة، ففى العشرينات أسس كال Calles الحزب القومى الثورى

كحزب الدولة. وفى العقد التالى أسس كارديناس Cardenas الحزب الثورى المكسيكى وقد ضم هذا الحزب قطاعات من الفلاحين والعمال ووصل إلى أن امتص كل المنظمات الشعبية الرئيسية. أما الشكل الأخير فقد تمثل فى PRI الحزب الثورى المؤسس والذى لايزال فى السلطة بالرغم من أنها قد تكون المرة الأخيرة. لقد تأسس الحزب الثورى المؤسسى عام 1964 مما جعله يعكس ضغوط الحرب الباردة: لقد كون دولة مركزية شمولية بهدف تحقيق «التقدم المستقر» الذى يتميز بالتراكم الرأسمالى وبإقامة بنية تحتية صناعية بأقل قدر من الصراعات الاجتماعية.

ليس هناك إجابة واحدة عن السؤال المطروح بشأن الكيفية التى حقق بها الحزب/الدولة استقراراً نسبياً دام أربعين سنة ولكن الملمح الرئيسى للتركيبة الناجحة هو أنها حققت دور الوسيط العالمى بين الصراعات الاجتماعية وفوق كل شىء الوسيط بين المطالب الشعبية. لقد تراوح هذا الدور بين تنفيذ تلك المطالب وبين التعبير عنها وأيضاً التحكم فيها، وأحد الأسباب التى تفسر لماذا كان الحزب الثورى المؤسسى هو أفضل وسيط هو أنه كى تصبح عضواً فعليك أن تشارك فى عملية تعلم تنتج وسطاء جيدين والوسطاء الجيدون يحققون نجاحاً اجتماعيا ويتمتعون بالسلطة(٢٨). إن التكرار يأتى من هيكل الحزب الثورى المؤسسى ذلك الهيكل المغلق المدعم لذاته، إن هذا التكرار مثل مشكلة أثرت بشكل متزايد على الحزب فى العقدين الماضيين. والوساطة أيضاً تتم تنظيمها بشكل متقن ويتم تصنيفها وفقاً لأوضاع العائلة والحلف والمهنة كما أنها تتضمن مجموعة خاصة من الوسطاء المأجورين. «وكل هؤلاء يقومون بأدوار قديمة تعود إلى فترة الاستعمار وتمت مواءمتها لتناسب المؤسسات الجمهورية»(٢٩). لذلك فمن ناحية يمكن للمقودين أن يصبحوا قادة ولكن من ناحية أخرى يحدث هذا فى إطار بناء مغلق معين. ومن المشكلات التى تتولد عن حزب محتكر للحياة السياسية بهذا الشكل إضعاف أى أحزاب معارضة محتملة وبذلك يُهمل جزء مهم من الشعب خاصة المهمشين والذين تم استغلالهم بشدة بدون وسطاء.(٣٠).

لا عجب أن خلاص الدولة يشمل المجال الأيديولوجى. «فهنا تقدم الدولة نفسها على أنها المدافعة عن المثل العليا للشعب وأيضاً الوسيط الناقل لها»: فهى تفسرها وتضعها على الساحة العامة ويتم هذا ضمن دورها الأكبر «كمستودع لكل المثل العليا

القومية والإنسانية»، ويفترض أن «أصل تلك المقولة البليغة» يوجد فى التاريخ الطويل من الروابط بين الطبقات الوسطى والحركات الشعبية، ويمكن تتبع أصلها حتى أيام الفترة الاستعمارية»[٣١].. إن الاستمرارية مع البنى الاستعمارية ترتبط – أيضًا – بظاهرة الثقافة الكريولية التى سجلها لافاييه La Faye (والتى تمت مناقشتها فى الفصل الأول) والتى كونت ذلك المركب الثقافى الوسيط بين الإسبان وبين الأغلبية الهندية. وكما هو الحال بالنسبة للفن الشعبى يمكن لذلك أن يؤدى –كما أعلن سلفادور نوفو Salvador Novo عام 1932– «إلى إحساس حاد بالهوية العرقية وبالوعى القومى وهو ما كنا نفتقر إليه من قبل»[٣٢].

لقد اتفق الرأى على أن أزمة الحزب الثورى المؤسسى قد طفت على السطح عام 1968 مع المذبحة التى ارتكبتها قوات الحكومة فى حق الطلبة فى ميدان Tiatelolco فى مكسيكو سيتى أثناء افتتاح الألعاب الأوليمبية: لقد كان هذا علامة بارزة على خروج قطاعات مهمة من السكان الحضر على سياسة الإجماع. ومنذ ذلك الوقت انفصل الكثير من حركات الكفاح الشعبى عن وساطة الحزب الثورى المؤسسى وأصبحت أكثر براجماتية فى مطالبها وتوجهت نحو حل مشكلات الحياة اليومية. لقد صارت هذه الحركات أيضًا بلا أيديولوجية ومتشككة فى التنظيم الهرمى[٣٣]. ومن الأمثلة على ذلك ظاهرة Superbarrio التى ورد ذكرها فى الفصل الثانى. لقد منعت أزمة الديون والركود الاقتصادى فى الثمانينات الدولة من تأدية أحد أدوارها الأساسية وهو إعادة التوزيع. إن ما بقى كان قليلاً لدرجة تمنع إعادة توزيعه. لقد سدد هذا ضربة قاضية للمشروع الشعبى، وصاحب ذلك انفصال متزايد بين المجال الاقتصادى –الذى تزايدت سيطرة الليبرالية الجديدة عليه – وبين المجال السياسى حيث لم يعد فى الإمكان استبدال البلاغة الوظيفية السابقة مما أدى إلى تحولها إلى ميثولوجيا ميتة. إن أحد أسس سيطرة الحزب الثورى المؤسس هو التعليم. وحتى هذا اليوم يساهم مدرسو المدارس الابتدائية فى نجاح تلك السيطرة فى المناطق الريفية بغرسهم الولاء للحكومة وتوجيه الناس للتصويت لمرشحين معينين لقد تم إدراك إمكانيات وجود نظام تعليمى عام جديد فى العشرينات مع تأسيس وزارة التعليم العام. وكما يضعها Monsivais فإن الدولة بمفارقة واضحة تقر فى العشرينيات بأنه من اهتماماتها تشجيع الثقافة

الشعبية التى ستمد تلك الغالبية من الناس ذوى الوجود المادى غير المذكور (دخولهم القاسى كرجال مسلحين) بعناصر من الهوية لتؤكد انتماءهم للأمة. إن العامل الذى يؤسس تلك الثقافة الشعبية التى تصممها الدولة هو التعليم الابتدائى ومن يشاركون فى تلك العملية يتعلمون أن «معرفتهم ناقصة وإن ما لديهم ليس ثقافة بل ثقافة شعبية»[٣٤].

لقد بدأت أولى مراحل برنامج التعليم الجديد مع José Vasconcelos الذى شغل منصب وزير التعليم من عام 1921 حتى عام 1924. وكان أكثر مظاهر الخطة الجديدة جِدة هو برنامج التعليم الريفى، حيث «اتجه المدرسون «المبشرون» قدمًا إلى دراسة احتياجات المناطق المختلفة وظروفها الاجتماعية الاقتصادية والثقافية»[٣٥]. لكن البرنامج كان أبويا واعتمد على احتياجات المدن واحتياجات التنمية الرأسمالية. لقد نشأ ذلك عن الافتراض القائل بأن الفلاحين معزولون عن اقتصاد السوق بينما كان وضعهم الحقيقى هو «التكامل المهمش» كمصدر للعمالة الرخيصة. ويعكس هذا الافتراض الذى ربما تم استقاؤه من وجهة نظر ليبرالية تعود للقرن التاسع عشر تنظر لمجتمع السكان الأصليين على أنه عقبة أمام التقدم، يعكس ذلك الافتراض هدفت وزارة التعليم لتحقيق التكامل للمجتمع الريفى كوحدة منتجة داخل الأمة[٣٦]. لقد توافقت سمات برنامج التعليم مع اتجاهات Vasconcelos الكلاسيكية والأوروبية. لقد كان على مدرسيه أن يدفعوا الناس للخلاص عن طريق «العمل والفضيلة والمعرفة» تلك القيم التى كان يتم تعريفها وفقًا لمفاهيم الحضارة الأوروبية. بل إنه Vasconcelos نظر للقيم الفنية بنفس الاسلوب: ففى أحد المهرجانات الثقافية التى نظمها جعل «فتيات المدارس المكسيكيات يرتدين الثياب الإغريقية ويرقصن على طريقة إيزادورا دنكان»[٣٧]. أما فى كتابه «الجنس الكونى» فقد زعم أن اختلاط الأجناس فى أمريكا اللاتينية أنتج نَوْعًا جديداً ومتفوقًا على غيره من البشر وكما هو الحال فى تلك النظريات التى تجعل العرق يحل محل الثقافة تجد هناك هيراركية متخفية وتجد رؤية التكامل وقد اعتمدت على الأطوار الكريولية البيضاء بسبب قدرتها على الإنجاز بينما يظل محك الاختبار للحضارة هو أوروبا.

وعلى الرغم من محدودية أفق تلك التعريفات للقيم الجمالية إلا أن Vosconcelos كان مسئولاً عن منح فنانى الصور الجدارية الزيتية المكسيكية مساندة الدولة ومن هؤلاء (ريفييرا- سيكوميروس، أردروزكو) فى أعمال هؤلاء لم يتم التعبير عن الجمال وفقًا لنظريات Vasconcolos عن الجمال والتى اتسمت بالتعالى والكلاسيكية ولكن تم التعبير عن الجمال كقوة تشير اتجاهات الكفاح اجتماعية جماهيرية ولكن استخدام فنانى الصور الجدارية الزيتية للفلاحين والهنود فى أعمالهم كى يعبروا عن الأمة آثار حنق (الرجال المهذبين) gente decente، فى البداية شوه الطلبة الذين ينتمون للطبقة الوسطى الصور الجدارية برسوماتهم وكتاباتهم. ولكن بمرور الوقت «أصبح الدور الوظيفى للصور الجدارية الزيتية هو نشر ثقافة علمانية قومية مشتركة»(٢٨). إن خلق مستودع مستقر للرموز القومية كان أيضًا نتاج لسياسات التعليم الاشتراكية التى بدأت فى فترة رئاسة كارديناس فى الثلاثينات. وهنا حل التأكيد على الإصلاح الاجتماعى المناهض للاستعمار والتحول إلى الرموز القومية التى تم استبعاد مرجعيتها من قبل مثل ثقافة السكان الأصليين وبطولة زاباتا حل ذلك محل تصورات Vasconcelos بشأن تحقيق المكسيك المساواة مع الثقافة الأوروبية.

الهوية والهوية القومية :

لايمكن مناقشة استخدام الثقافة الشعبية فى تكوين الدولة- الأمة دون دراسة دلالة الهوية وهو مصطلح تداخلت معانيه مع معانى الأسطورة. إن المفكرين هم أول من فسر مفهوم الهوية القومية وهو فعل لعبت النزعة الشعبية دورًا معينًا فى جعله ممكنا. ولكن أولاً يجب تحديد كلمة هوية بوضوحها الظاهر من وجهة نظر نقدية تاريخية. ولهذا الغرض يجب أن يوضع إلى جانبها كلمتان رئيسيتان: مرايا وأقنعة. وهناك قصة قصيرة تستكشف تأثير الانتقال من مرحلة الاستعمار إلى مرحلة الجمهورية تحمل هذه القصة عنوان «المرايا» وهى من تأليف الكاتب البرازيلى الكبير ما شادودو أسيس الذى عاش فى القرن 19. تصور القصة شابًا يجد نفسه وحيدًا فى منزله فى الريف: فقد فر العبيد أثناء الليل ويفقد هو أى إحساس بامتلاك «ذات» وأخيرًا ينظر إلى مرآة ويرى

أمامه شخصاً غامضاً متلاشياً مشتتاً: فالحدود قد تحللت والملامح صارت سائلة وغير كاملة، عندئذ يبدأ فى ارتداء زيه الرسمى - فهو ملازم فى الحرس القومى الجمهورى- وهنا تستعيد الصورة التى فى المرآة ذاتيته: «إنه أنا الملازم»(٣٩). لقد عادت روحه إليه: «إن روحى التى كانت قد رحلت مع سيدة المنزل وفرت مع العبيد وتَشَتَّتَتْ قد تجمعت من جديد فى المرآة»(٤٠). إن لحظة الانتقال التاريخية تؤدى إلى أحد أنواع الشك الوجودى الذى يتم تجاوزه عندما يتم استعادة الذات ويتم الاصطباغ من جديد بالصبغة الإقليمية داخل الزى الرسمى الجمهورى وهو المستودع الاجتماعى الجديد للصور الذهنية.

إن هذه القصة تجعل الهوية محل التحليل كما أنها تؤرخ لها. وتصبح المرآة إسقاطاً لما هو اجتماعى كسطح عاكس ومُعَرِّف. وتاريخيًا يبرز حدث التعرف على الذات فى الوقت الذى تحل فيه الميوعه وعدم الاستقرار المرتبطة بالمجتمع الحديث محل الأوضاع الاجتماعية الثابتة لمجتمع مغلق- لقد كتبت هذه القصة مباشرة قبل إلغاء العبودية وإعلان الجمهورية. عند هذه النقطة لحظة الهوية الفردية تصبح المرايا ضرورية. وعلى الرغم من ذلك فالمرايا يمكنها فقط أن تقدم صوراً وليس رموزاً ، إنه الزى الرسمى وهو أيقونه للدولة كنظام وللأمة كشعور جمعى يمنح الهوية ، إنه هو الذى يوفر الرمز المستقر الذى يمنح التماسك والوحدة حيثما تتواجد الفردية غير المحددة، إن المجتمع الحديث يتجه إلى النزعة الفردية وإلى التجانس.

لم نقصد أن نورد التفسير السابق على أنه نموذج أو نظرية ولكن أوردناه لنقدم بعض التوضيح لقضية دائماً ما يتم تناولها بأسلوب يتسم بالتبسيط المخل أو بالتعقيد المفرط.(٤١). وعلى وجه الخصوص هناك المشكلة المتعلقة بكيف يتحول «أنا» إلى «نحن»، إن هذا لأمر حيوى، ليس فقط فى كيفية جعل جماهير مشتتة منقسمة تمر بخبرة أن يشعروا بأنهم أعضاء فى شىء جمعى يعرف بالأمة ولكن فى كيفية جعل المفكرين ينجحون باسم الآخرين فى تجسيد تلك الـ«نحن» القومية الدامجة للكل. وكما أكد أوسكار لاندى فإن كل السياسات تعتمد على مبادئ معينة من الفردية فبدلاً من التعبير عن أتباع تشكلوا من قبل، سواء كأفراد أو كطبقات، فإنها تقوم فعليًا بدور رئيسى فى تحويل البشر إلى أتباع، إلى كائنات ذات هوية.

فلنبحث فى هذا السياق لغة المفكرين المكسيكيين فى تناولهم لمفهوم الشعبية ويحسن أن نبدأ بأزمة 1968 عندما بدأ انهيار إجماع ما بعد الثورة بشكل واضح. لقد استقال أوكتافيو باز أهم مفكر مكسيكى فى القرن العشرين من منصبه كسفير لبلاده فى الهند وذلك نتيجة لمذبحة ميدان Taitelolcon وعلى الرغم من ذلك الانفصال عن الحكومة فإنه استقر فى استخدام «نحن» التى تعبر عن الهوية القومية وذلك فى كتابه الذى جاء كرد فعل لتلك الأحداث: «إن ما حدث فى الثانى من أكتوبر عام 1968 كان نقيضًا لما أردنا أن نكونه منذ الثورة وهو تأكيد على ماهيتنا منذ الغزو بل ربما قبل ذلك.. إننى نادرًا ما أحتاج أن أكرر أن المكسيك الأخرى ليست خارجنا بل هى فى داخلنا». لم يعد فى الإمكان الدعاية للثورة بوصفها رمزًا للوحدة القومية. ولكن باز يستعيد الهوية القومية بتأثيرها الموحِّد «النحن» فى مستويات أخرى أقدم وأعمق: «تاريخنا الخفى غير المرئى»(٤٢). إن تاريخ الثقافة يختفى فى طيات أبدية لنظام رمزى لايتغير ولا تنقطع استمراريته. فهنا يفسر الحديث الأسطورى الحاضر الذى يتحكم فيه ماضٍ لايتغير (يتم التعبير عنه باستعمال زمن المضارع): إنه استخدام مختلف للأسطورة عن الاستخدام الذى كان فى بال «ماريا تيجوى». ويشيع هذا التصور بشكل طاغ بين مفكرى القرن العشرين فى أمريكا اللاتينية كاستراتيجية لإضفاء الشرعية على الذات كممثل للأمة. إن مفهوم الشعبية يجعل ذلك الحديث ممكنًا حيث إن الدولة التى تتوسط بين الجماهير كما أنها تمد يد العون للمفكرين. وفى هذا الشأن قام المفكرون فى المكسيك بتوسيع الدور الكلى للوساطة التى تقوم بها الدولة: فيمكن اعتبارهم عاملين داخل دوائر من الاتصال تزيد من إنتاج الثقافة السياسية للوسطاء المتخصصين(٤٣).

يقدم باز تعريفًا للشخصية المكسيكية يتسم بالتركيبية ويصلح لكل المكسيكيين وذلك فى أهم كتبه عن موضوع الهوية المكسيكية El Laberinto de La Soledad «إشكالية العزلة 1950» وفى ذلك التعريف التركيبى تم المزج بين أسلوبين لغويين مختلفين تمامًا: فمن ناحية هناك سلاسل من الرموز ترجع لفترة الاستعمار وما قبلها وهى تقدم لغة الأصول، ومن ناحية أخرى هناك لغة ثانية حديثة ليس لها جذور تعبر عنها حياة الـPachaco (وهى كلمة ظهرت فى وقت مبكر للتعبير عن الـChicano وهو

المهاجر المكسيكى إلى الولايات المتحدة الأمريكية) الذى ليس لديه هوية جوهرية ولكن لديه مجموعة من الأقنعة. فالكتاب يقدم كلا النمطين: النموذج الأصلى غير المتغير ونموذج الأقنعة المتغيرة للمجتمع الحديث، وهى معارضة تكشف عن إشكالية المفكر كممثل للثقافة القومية مع التسليم بأنه يجب تثبيت التغيير ليكون هناك استمرارية وهو شيء عجز الحزب الثورى المؤسسى عن أن يقوم به منذ عام 1968. وكما أشار المؤرخ البرازيلى Nicolau Sevconxo فإن المفكرين الذين يتبنون المفهوم الشعبى يميلون لاستخدام الماضى كنوع من البنوك الى يمكن دائمًا السحب منها بينما هم فى نفس الوقت يشيرون إلى أنفسهم على أنهم أنبياء الجديد. ولقد ساعدهم على تناول الماضى بهذا الشكل ميل الثقافة الريفية ما قبل الرأسمالية إلى الثبات النسبى لفترات طويلة من الزمن مما جعلها تبدو مثل النموج الأصلى .

وفى نظر روجر بارترا Roger Bartra – وهو أحد المفكرين المكسيكيين من الجيل الأصغر سنًا أن استعارات الشخصية القومية أصبحت سجنًا يحتاج لتحطيمه. وفى كتاب له صدر حديثًا بعنوان «قفص الكابة 1987» ينتقد الثقافة القومية الرسمية وأساطيرها التى تدعو للثبات»[٤٤]. ويؤكد أن الثقافة الشعبية لاتقوم بأى دور فعال فى أسطورة الشخصية القومية. فالشخصية المكسيكية بهذا المعنى هى مجموعة من الصور النمطية ينظمها ويصنفها المفكرون ثم يعاد إنتاجها فى المجتمع لتقدم الوهم المسمى الثقافة الجماهيرية الشعبية. لقد تراكمت تلك الأفكار عبر الزمن حتى أصبحت شركًا ذاتيًا أبديًا يقع فى حباله المكسيكيون والأجانب على حد سواء. ومن بين تلك الأفكار السائدة فكرة عاطفية المكسيكى. ووفقًا لرأى بارترا فإن ما تفعله هذه الصورة هو أنها تغطى تكاليف التأقلم مع الحياة الحضرية الحديثة فى ظل النظام الرأسمالى، تكاليف التدمير الناتج عن التأقلم والتهميش. فمن المفترض أن العاطفية والانفعالية تحميان المكسيكى من «العالم القاسى للحداثة»[٤٥]. بإعطائه نوعًا من العذر الدائم. وهذا إسقاط يقوم به المثقفون وليس هو الصورة الحقيقية. وبالطبع تتضمن تلك الصور مظاهر حقيقية لسلوكيات فعلية ولكنها تقدم تفسيرًا مشوهًا. ومن الأمثلة على ذلك الفيلم المكسيكى الكوميدى Cantinflas الذى قدم محاكاة للهجة الشعبية فى تقديمه لـPelado وهى الصورة النمطية للانتقال فى حياة الريف إلى حياة الحضر[٤٦]. إن التأثير

الذى ينتج عن اللغة التى وقعت فى شرك الكوميديا فى فيلم Cantin Flas يسلب اللهجة العامية الشعبية إحدى وظائفها الأساسية وهى أن تثير الوعى بالفرق بين حقيقة الأشياء وبين الصورة الى تقدم بها بشكل رسمى. ولكن ذلك الفيلم فى المقابل صور الطبقات الفقيرة فى المدن على أنها حلقات وصل سلبية وغبية فى آلية الفساد السياسى، آلية يمكنها فقط أن تعمل عندما يتم تزويدها بالوقود وهو الرشوة(٤٧).

وبالرغم من اتجاهه النقدى فإن بارترا يبحث بشكل كاف فى موضوع الثقافة الشعبية. وكما فعل باز فهو يربط بين شعب الأزتيك وبين الحاضر ولكن دون اعتبار للتاريخ المتداخل الذى تأثرت فيه ثقافات السكان الأصليِّينَ بالثقافة الإسبانية المسيطرة. كما أنه لايفتأ يعود إلى مشكلة «نحن» والتى دعمت بطريقة فيتشية برنامج ثقافة قومية واحدة. إن النزعة الشعبية لاتزال هى الموقف العقلى الرئيسى للمثقفين تجاه الثقافة الشعبية وبهذه المناسبة يمكن أن يضرب المثل بـ Carlos Monsivais كشخص يسعى للتخاصم مع لغة النزعة الشعبية. وبرفضه لـ«نحن» الموحدة فإنه يرفض أحد القواعد الأساسية للعبة. وفى موضع الـ«نحن» يضع تعددية المعانى المختلفة التى تكمن فى مصطلحى الثقافة الشعبية والثقافة القومية مستعيداً الفروق العرقية والطبقية التى طالما تم تناسيها: «إن الثقافة الشعبية- اعتماداً على من الذى يستخدم المصطلح- هى المكافئ للسكان الأصليين أو الفلاحين، هى المرادف لأشكال من المقاومة للرأسمالية أو هى المرادف الميكانيكى لصناعة الثقافة وينتهى المصطلح بشكل مفاجئ ليوحد الفروق العرقية والإقليمية والطبقية ويصوغ نفسه فى لغة سياسية»(٤٨).. وبدلاً من اتخاذ الثقافة القومية كشكل مثالى للوحدة فإنه يعرض الاستخدامات الفعلية للمصطلح ويوضح تعدد محتوياته وتنافرها فى أغلب الأحوال مقدماً على الأقل أربعة عشر احتمالاً مختلفاً(٤٩).

أيضاً يقوض Monsivais الأساطير الثابتة للحزب الثورى المؤسسى بلفت الانتباه للحاجة لفهم الثقافة فى المكسيك كعملية تاريخية. ولذلك فهو يطرح نقطة اختلاف حاسمة عندما يشير إلى أنه فى العقدين الماضيَيْنِ تجاهلت الدولة الثقافة القومية وأحالتها إلى صناعة الثقافة. وفى الوقت نفسه لم تتقبل جماهير الحضر الشعبية بشكل سلبى الهوية القومية المعروضة عليهم من قبل الدولة أو صناعة الثقافة: بل على العكس ففى العالم غير المستقر للبقاء فى الحضر تصبح الهوية شيئاً يتم التأكيد عليه وانتقاده

وتفكيكه(٥٠). وفى النهاية يوثق Monsivais المواد المكونة للثقافة الحضرية الشعبية كتفسيرات صالحة للواقع وذلك بدلاً أن يقوم هو نفسه بتفسير تلك المواد. وبنفس الأسلوب فإن كتب Elena Poniatowsna تعتبر من الكتب الفذة لتوثيقها لحياة هؤلاء الذين يعيشون على الهامش ولاحترامها لآرائهم(٥١).

وهناك موضوع متكرر فى النزعة الشعبية البرازيلية يربط نقاط التوتر الأساسية فيها مع بعضها البعض. يتمثل هذا فى فكرة أن الشر يتواجد خارج الأمة وأنه إذا تم استئصال تأثيرات الاستعمار وتقليد الأفكار الأجنبية فإنه يمكن لثقافة قومية أصيلة أن تبزغ. وبما أن هذه الفكرة تعتبر مألوفة فى أمريكا اللاتينية فى القرن العشرين، من المهم أن يتم التفكير بشكل نقدى فى الطريقة التى تعمل بها ولماذا تحتاج لوصفها بأنها شعبية. ومن الناحية النظرية فهى مثال لتجريد لجزء من واقع معقد (تدويل العلاقات السياسية والاقتصادية تحت عباءة الاستعمار) إلى استقلال زائف (الأمة مستقلة وأصلية). ومع ذلك فإن هذا النمط فى الحلول النظرية هو نفسه يتسم بالتجريد الشديد. أولاً، إن فكرة تحرير الأمة من الزيف الخارجى تتوازى مع رغبة من ناحية ومع أيديولوجية من الناحية الأخرى. ثانيًا، تلك الأيديولوجية لها وظيفة داخلية وتاريخية داخل المجتمع المعنى. وكما أشار Roberto Schwarz فى مقالة (قومى بالإسقاط) فهناك منطق يتبناه اليمين واليسار ويتمثل فى الوصول إلى ما هو قومى أصيل «باستئصال كل ما هو ليس محليًا» والمتبقى سيكون هو «القومى الحقيقى، هو المكون الأصيل للدولة» والذى يحاول الوحدة والنقاء الأسطورى(٥٢). فالمشكلة ليست فى أن التأكيد -مثلا- على أن سيطرة الولايات المتحدة تعد ظلمًا بل لأن تلك السيطرة استحدثت لجعل المجتمع البرازيلى يتسم بالأسطورية كجزء من الشعور الوطنى(٥٣). وبأسلوب أكثر تحديداً فإن القومية الشعبية بتأكيدها عى أن محاكاة كل ما هو أجنبى شر يؤدى استئصاله إلى إنتاج ثقافة أصيلة تتناسى التفاوتات الموجودة داخل البناء الاجتماعى الداخلى للأمة ومن الحقائق التاريخية ذات الصلة بهذا الشأن إن البرجوازية البرازيلية التى ورثت التنوير والليبرالية ورثت أيضًا العبودية كآلية اجتماعية للإنتاج والتى كان لهم اهتمام كبير باستمرارها بعد إلغائها قانونًا وذلك بأى أساليب خفية ممكنة. لذلك فلكى نقول إن المشكلة هى التقليد فكأننا نتناسى التواجد العضوى

للأفكار الليبرالية مع المجتمع الاستعماري وثقافته. إن تأكيد Shwarz النقدى على الفجوات والتناقضات الموجودة فى ثنايا القومية الشعبية كأيديولوجية وعمليات ثقافية فعلية فى مجتمع لم يتقبل قَطُّ العبودية، يتضمن النقطة الأساسية التى تفيد بأن رعاة النزعة الشعبية يستمرون فى توارث بناء اجتماعى لايعملون على تغييره.

لقد بدأت النزعة الشعبية فى البرازيل مع تأسيس «الدولة الجديدة» فى فترة حكم Getuliovargas فى أواخر الثلاثينات وذلك كمكون رئيسى لسياسات الدولة واستمرت النزعة الشعبية خلال عدد من الأنظمة السياسية المتعاقبة حتى الانقلاب العسكرى عام 1964. ولقد جعل فارجاس Vargas– والمعروف «بأبى الفقراء» – الدولة هى المنظمة للنقابات العمالية (لقد نص دستور 1937 على أن النقابات التى تعترف بها وزارة العمل هى فقط الى تتسم بالشرعية) كى يتم منح الحق بأسلوب الشفعة من أعلى حتى لاتصبح الحركة العمالية راديكالية. لقد كانت رعاية الحكومة للنقابات إحدى السياسات التى اتبعت لكى تكون الدولة هى الأساس فى السيطرة أكثر من أى هيئة فى المجتمع المدنى وصاحب ذلك نظرية للتوافق الاجتماعى تحت رعاية الدولة. وبذلك المعنى أصبح الشعب هو الفئة المركزية فى لغة الـGetulismo: فمن ناحية أصبح وسيطًا للهوية بين الدولة والأمة ومن ناحية أخرى أصبح طريقًا للإشارة إلى حالة الإمكانية السياسية لأعداد كبيرة من سكان الحضر. وكما وضعها أحد النقاد لم يكن هو الشعب. لكن «شبح الشعب» الذى دخل معترك السياسة البرازيلية: قوى وعاجز وفارغ فى نفس الوقت(٥٤)، وكما قال فارجاس Vargas فى خطبة موجهة إلى العمال خلال حملته لانتخابات الرئاسة: «بالنسبة إلى رجل الدولة والسياسى إن الدرس المأخوذ من نزعتكم العمالية – وأنا أعنى النزعة العمالية فى أفضل معنى أيديولوجى لها– له قيمة الديمقراطية الاجتماعية، التسوية المتناغمة بين الفردية والاشتراكية خلال تسامى كل منهما فى حل برازيلى تقليدى خصيب وأصيل»(٥٥).

فى العشر سنوات الأخيرة قبل انتهاء النزعة الشعبية البرازيلية عام 1964 اضطلع المعهد البرازيلى الأعلى للدراسات ISEB بمسئولية مناقشة مسألة الأمة والهوية القومية وذلك بشكل منظم. لقد كان الهدف الرئيسى للمعهد هو الوصول إلى القومية، واعتبر مشكلة تدنى مستوى التنمية عقبة أساسية، يستلزم حلها تدخل الدول الكبرى فى حين

أن هذا التعارض مع سعى الأمة لأن تدرك ماهيتها(٥٦). وتتعامل مع شئونها من وحى كينونتها. وبهذا المعنى فإن على الأمة أن تتجاوز الفروق الطبقية إذ إن الصراع بين مناطق الأطراف وبين المدن يعتبر من الصراعات الأساسية ويصبح الشعب بهذا المعنى هو كل الجماعات والطبقات التى تنخرط فى تحقيق المهمة التقدمية الضخمة التى تستهدف التغلب على تدنى مستوى التنمية، ويتحقق ذلك عن طريق استراتيجية تدمج فكرة الهوية الشخصية مع فكرة الهوية القومية فكلاهما متواجد (الأمة الحقيقية) ولذلك فإمكانية الدمج قابلة للتحقق. إن الدمج بين كيانين متماسكين يعطى قوة دافعة للغة فمن ناحية هناك وجه يقدم كيان الأمة والثقافة الحقيقية ومن ناحية أخرى هناك وجه آخر ضد الأمة. ويقدم ثقافة منعكسة عن الآخر والثقافة المنعكسة هى الثقافة الأوروبية التى يتم زرعها فى «التربة» البرازيلية والتى ينادى دعاة القومية باستبعاد عناصرها الأجنبية كى يتم استعادة النقاء الذى يمثله «الشعب».

إن مصطلح «المحاكاة» الذى استخدم كنقد لعلاقة النخب الحاكمة بالثقافة الأوروبية يعد دقيقًا من ناحية ولكنه من ناحية أخرى به عيب هو أنه يحمل معه رسالة أيديولوجية: فالتفسير الذى يقدمه للمجتمع المنقسم الذى نتج عن محاكاة ما هو أجنبى فهو فى ذات الوقت يغطى على العلاقات الداخلية للسلطة التى تعمل على استمرار هذا الانقسام. تلك المصطلحات يجب أن يتم عكسها: فبدلاً من جعل محاكاة أوروبا هى السبب فى نقص الأفكار المشتركة بين الطبقة الحاكمة والطبقات الشعبية يجب النظر إلى المظهر المنسوخ للثقافة البرازيلية بوصفه نتيجة «لأشكال قاسية من عدم المساواة التى لم تسمح بالحد الأدنى من التبادلية والتى بدونها يبدو المجتمع الحديث مجتمعًا زائفًا و«مستوردًا»(٥٧). وبكلمات أخرى فإن التحريف الجزئى المشوه الذى يتم لصالح طبقة حاكمة محدودة العدد هو الذى يعد محاكاة سيئة للدول المتقدمة إن نقص التبادل لأفكار مشتركة يشير إلى فشل الطبقة البرجوازية كى تحقق السيطرة وهى فجوة تبعث النزعة الشعبية إلى سدها من خلال تخيل ثقافة قومية أصيلة. وفى الوقت نفسه يتم إظهار العلاقة بين المفكرين الشعبيين وبين الثقافة الحقيقية على أنها علاقة عضوية وذلك بالمقارنة بالعلاقة الاغترابية بين الطبقة الحاكمة و«الثقافة المستوردة». لقد ظل ذلك التحليل هو الموقف العقلى للنزعة الشعبية فى أنحاء أمريكا اللاتينية. ويمكن تتبع

بداياته من شكوى هايا ولاتورى بشأن الأيديولوجيات المستوردة (على سبيل المثال الماركسية) وهو نقد صارم كانت له قوة لها وزنها استمرت من الثمانينات عندما بدأت الليبرالية الجديدة تصبح هى الخطاب السياسى المسيطر وذلك من خلال رفضها للقومية الثقافية[٥٨].

ومن الأشكال المتطرفة لسياسات الثقافة الشعبية، المراكز الثقافية الشعبية (CPC) التى مارست انشطتها فى البرازيل بين عامى 1964-1962. فبدلاً من النظر إلى الثقافة الشعبية (على سبيل المثال الفولكلور) كشىء قيم يجب الحفاظ عليه نظروا إليه بوصفه قوة دافعة نحو التحول السياسى كفعل سياسى يقوم به الشعب»[٥٩]، فهنا لاتعد الثقافة الشعبية هى المفهوم الذى تكونه الطبقات التابعة عن العالم بل تصبح سلاحًا سياسيًا لتكوين وعى مضاد للثقافة المزيفة للطبقات المسيطرة. ولهذه الأهداف يصبح دور المثقف هو نقل تلك الثقافة إلى الجماهير الذين تستبعد ثقافتهم لتحل محلها الممارسات الموثوق فيها لمراكز الثقافة الشعبية (CPC) [٦٠]. ولكن هناك مفهوم آخر مختلف إلى حد ما عبرت عنه حركات الثقافة الشعبية فى شمال شرق البرازيل والتى كان تعارض النظر إلى المواطنين كمستقبلين سلبيين لحقيقة جاهزة الصنع. لقد أوكل إلى الوعى والذاتية والخبرة دور حاسم فى عملية تجاوز تدنى مستوى التنمية، لقد استدعى ذلك شكلاً من أشكال (رفع الوعى) صمم لتنمية المقدرة على النظر للتاريخ على أنه التحقق الفعلى للإنسان «كمبدع للثقافة»، واعتبرت الثقافة الشعبية هى البؤرة المتميزة لتلك الفكرة. ومن الأساليب التى تم بها رفع الوعى حملة على نطاق قومى لتعليم الكبار باستخدام أسلوب ثورى طوره المعلم باولو فرير[٦١]. ووفقًا لذلك المنهج تضمن تعلم القراءة والكتابة أيضًا الوصول إلى فهم بنائى أعمق للواقع الاجتماعى ولأسباب القهر الذى تعتبر الأمية أحد مظاهره. وبالتعاون مع سكان المناطق المحلية يقوم فريق من مدرسى محو الأمية بتأليف قائمة من الكلمات -الكلمات المولدة- ترتبط بالأبعاد الاجتماعية والاقتصادية الأساسية فى حياة المدرس اليومية وتعبر عن «موقفه الوجودى» ؛ فتعلم قراءة كلمات مثل (كفاح، حذاء، خبز، مدن) الأكواخ كان يقترن بمناقشة الوضع الوجودى الذى يتجسد فى كل كلمة ويتم عكسه كصورة مع الكلمة

على شاشة، وكان الهدف من ذلك هو توجيه الدارسين إلى تحليل مشاكلهم وإلى النظر إليها كنتاج للنظام الاجتماعى المتغير.

وترجع أسباب انهيار النزعة الشعبية فى البرازيل إلى تزايد مطالب العمال والفلاحين وتزايد قوة منظماتهم فى الوقت الذى عجز فيه الرأسماليون عن تقديم تنازلات. أما الدولة فقد انزلقت إلى نظام محافظ من المحسوبية يمنح امتيازات إدارية فى مقابل الولاء. وفى المقابل فإن النظام الذى أتى عن طريق انقلاب عسكرى عام 1964 واعتمد على تحالف بين القوات المسلحة والرأسمالية الوطنية والرأسمالية متعددة الجنسيات قام فوراً بتنفيذ برنامج للتحديث.

وفى المجال الثقافى اتخذ ذلك شكل – تحت سيطرة الدولة المحكمة– خلق صناعة الثقافة الضخمة الذى أشرنا إليه فى الفصل الثانى. وكان المفهوم الرئيسى لدولة الأمن القومى الشمولى هو التكامل وهو مفهوم استخدم بشكل متواتر ليعبر بأسلوب مهذب ومقنع عن عمليات الدمج العنيفة.

«الجماهير لاتفكر، بل تشعر» :

بدلاً من أن يقدم اليسار البرازيلى بديلاً للنزعة الشعبية استخدم مناهجها ولغتها. وكان الهدف هو كسب ولاء الجماهير إما بالتحالف وإما بالانخراط فى الحركات الشعبية: «وفى أغلب الحالات أصبح اليساريون أنفسهم شعبيين . لقد تبنوا أساليب النزعة الشعبية ولغتها وتفسيراتها»[٦٢]. وفى الأرجنتين فى الفترة البيرونية أبقى المفكرون أنفسهم بعيداً عن الشعبية وظل الأمر كذلك حتى الستينات عندما ظهرت مقدرة البيرونية على التحول إلى بديل ثورى. تولى بيرون الحكم فى الأربعينات والتاريخ الرئيسى لذلك كما ورد فى الرواية البيرونية فى التأريخ لنفسها هو 17 أكتوبر1945 فى ذلك اليوم حدث غزو جماهيرى بميدان دى مايو Plaza plaza de Mayo وهو المركز الرمزى لقوة الحكومة والجيش وذلك للمطالبة بالإفراج عن بيرون وكانت القوات المسلحة قد سجنته.

وقد جاء الغزاة من أحياء العمال المحيطة بالمركز الأرستقراطي للمدينة. ووفقًا للغة البيرونية فقد كانوا (حرفيًا من لا قمصان لهم) وقد توافقت التسمية مع الاستراتيجية البيرونية التى تعمل على خلق هويات اجتماعية لا طبقية. وقد أعادت الأسطورة البيرونية تدعيم أحداث 1945 بإخفائها حقيقة مهمة وهى أن الشرطة والجيش ساندا غزاة ميدان دى مايو وبمبالغتها فى دور إيفا زوجة بيرون وهو استعادة الجماهير لزعيمها فى لحظة تحرير قومى حاسمة وفى غمرة انتصار لكل الآمال التى حاربوا من أجلها لسنوات كثيرة جدًا[٦٣].. ويمكن ملاحظة حقيقتين مهمتين هما: أولاً إعطاء الفضل فى الاستقلال إلى الشعب بإخفاء دور الجيش والشرطة كمساندين فعليين لقوة الدولة ثانيًا، استخدام إيفا كشخص وسيط بين القائد والجماهير. لقد تم استخدام شخصية بيرون وإيفا فى منح الهوية للجماهير. ويمكن تحليل الأسلوب الذى تم به تشكيل الهوية بالبحث فى خصائص اللغة البيرونية.

وهناك خطابان أساسيان يتحدان مع بعضهما فى لغة البيرونية: الخطاب الدينى والخطاب العسكرى. وعلى الرغم من ذلك فمن على السطح يتم إعطاء الانطباع بأنها مفردات توحد القائد مع من يقودهم وتوحد الأمة. وكما يضعها بيرون نفسه: «إن السر هو أن تتخلل الناس وتجعلهم يتخللونك حتى إذا ما وصل المرء إلى بيت هؤلاء الناس الذين يصاحبهم يشعر بأنه فى بيته فعندما نتحدث نفس اللغة يسهل علينا أن نفهم البعض»[٦٤] .. وقد قيل إن القوة الدافعة لثورة بيرون الثقافية كانت هى الكلمات التى كان يستخدمها بيرون والتى كان يستمدها من محادثات أبناء الطبقة الوسطى الدنيا والطبقة العاملة ولكن دون وظيفة نقدية[٦٥]. وتظهر وظيفتها العقلية بوضوح فى النصوص البيرونية الكثيرة التى كان يتم تدريسها فى المدارس الابتدائية، من ذلك على سبيل المثال: «كم هو سهل أن تفهم ما يقوله الجنرال بيرون»! حتى الأطفال يمكنهم أن يفهموه عندما يتحدث!... لإن كلماته موجهة للجميع: الأطفال، والكبار، الفقراء، والأغنياء. إنها كلمات للشعب»[٦٦]. أما الصورة الدعائية الأكثر شيوعًا فى الفترة المبكرة للبيرونية فكانت تصور درعًا يعرض كفين مشتبكين أحدهما يعلو الآخر، ويستدعى ذلك إلى الذاكرة الصورة الرأسية التى استمد منها هايا دولاتورى: ويسأل أحد الأطفال أحد المراهقين فى أحد الكتب المدرسية: «لماذا لايكون الكفان فى مستوى

واحد؟» فتكون الإجابة لأن أحدهما يحاول مساعدة الآخر، كما لو كنت قد وقعت وعرضت أنا عليك يدى لأساعدك على الوقوف مرة ثانية»[٦٧]. أما الجُمَل التى كانَ يتم تعلمها فى دروس الكتابة الأولى فكانت صارخة: بيرون يحبنا، إنه يحبنا كلنا، ولذلك فنحن كلنا نحبه. يحيا بيرون! [٦٨]. إن ما قام به البيرونيون من إضفاء للشرعية على الثقافة الشعبية اتسم بالشوفينية وانطوى على رفض بالجملة لكل ما هو أجنبى وتمجيد بدون تمييز لأفكار الشعب ولغته بخلط ما هو رجعى بما هو تقدمى[٦٩]. وفى نفس الوقت كان على بناء اللغة البيرونية أن يقوم بالمصالحة بين الهيراركية الرأسية والفروق الاجتماعية وبين فكرة الوحدة والمشاركة. إن جوانبها التى تحقق النفاذ والتخلل لها قوة تتسم بالإغواء والشمولية من ذلك على سبيل المثال: (اليوم هو يوم بيرونى) أو لن تكون أرجنتينيًا صالحًا إلا إذا كنت بيرونيًا صالحًا). وكان من التأثيرات الرئيسية للغة البيرونية نشر فكرة «النص» الممتلئة فى مقابل «هم» الفارغة التى تشير إلى معارضى البرونية الذين ينزع عنهم الخطاب البيرونى صفة الأهلية ويستبعدهم من الجسم الجمعى للأمة[٧٠].

وتظهر النوايا السياسية التى تشكل تلك اللغة فى المقولات التى يوجهها بيرون لأعضاء الحزب. «إن الشعب» يعتبر «جماهير غير منظمة» ومهمتنا هى أن «نحول الجماهير التى تتسم بأنها كيان غير عضوى» إلى كيان عضوى وتتمثل مقدرة الزعامة على السيطرة فى المقام الأول فى أن تجعل الجماهير تتجه إلى حيث يشير الزعماء وإذا لم يحدث ذلك، إذا خرجت الجماهير عن السيطرة فليساعدنى الرب»!

إن فكرة السيطرة فى كل مرحلة تظهر فى الأقوال البيرونية التى تتسم بوظيفة نصحية وتنظيمية مثل «من البيت إلى العمل ومن العمل إلى البيت» إن العلاقة بين الزعيم والجماهير هى علاقة هيراركية تمامًا مثل تلك التى بين العقل والعضلات: «فالجماهير لاتفكر ولكنها تشعر»[٧١]. ونتيجة للتشبع برسائل السيطرة تلك يتغلغل مفهوم الهوية الشعبية داخل بيرون نفسه. فبيرون هو العامل الأول أو كما ورد فى قصيدة نشرت فى مجلة Mando peronista هو الوطن الذى من أجله ضحى الجوشو gaucho بحياته. لقد تم إخضاع الجماهير وجعلها تابعة لشخص الزعيم: لقد أصبحت السيطرة والخضوع شعبيين.

ولا عجب أن البيرونية أعادت استغلال أسطورة الجوشو كجوهر للأمة واستخدام الأرض كتعبير عن أرجنتينية الكينونة argentinidad. وعلى الرغم من ذلك لم يمنع نموذج الهوية القومية الحكومة البيرونية من تحضير السهول الواسعة. وكما فعلت الأنظمة الشعبية الأخرى عملت البيرونية على استقرار القوى التى لم يكبحها التحديث الرأسمالى. لذلك فعلى الرغم من أن الأشكال الثقافية المفضلة لدى الطبقات التابعة مثل التانجو اكتسبت حضوراً قومياً متزايداً فلم لم يكن هناك أى محاولة للتأثير فى التحول الخطير الذى كان يطرأ على العادات الثقافية. وفى بعض الأحيان كان يتم تكريس بعض جوانب الضعف والعيوب التى نتجت عن سوء الاستغلال كما فى الشعار القائل «نعم للأحذية، لا للكتب»[٧٢].

وكما أشرنا من قبل فإن المبدأ الأساسى للغة البيرونية كان هو العسكرية. لقد كان بيرون دارساً جاداً للاستراتيجية العسكرية ووضع تلك المعرفة فى مفهومه عن السياسة، إن الزعيم يسعى إلى هدف واحد هو النصر وهو الأساس الذى يوجه إليه «اقتصاد القوى». لقد تم تنظيم الحزب البيرونى على أساس هيراركى من القادة يرأسهم القائد الأعظم. وشكلت «قوى العمل المنظمة» جيشاً سلمياً بينما نظر إلى القوات المسلحة «كجزء من الشعب يعملون لأجل الشعب»[٧٣]. وتؤكد الدلالات الدائرية تفاؤل الدولة والسياسات وأساليب الحرب التى ترجع تاريخيا فى أوروبا إلى مكيافيللى لقد تم تبنى تلك السياسات والأساليب مرة أخرى فى القرن العشرين على يد جرامشى وبول فيريلو[٧٤].

والسؤال العاجل هنا هو ما المصادر التى يمكن أن توجد فى الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتنية والتى يمكنها أن توفر أشكال سياسية بديلة ؟ لقد أصبحت البيرونية اليسارية فى الستينات والسبعينات جزءاً من خطاب ينتمى للعالم الثالث ويناهض الإمبريالية وقدمت للجيل الجديد رؤية الثورة القومية. ولكن عودة بيرون المأساوية من المنفى عام 1973 وما أعقبها من تولى حكومة عسكرية للحكم (1983-1979) ووفاة عشرات الآلاف من الشباب كل ذلك قد أثار نقداً لكل الثقافة السياسية للبيرونية

وخاصة البيرونية اليسارية. ويرى Beatriz Sarto «أن تأسيس ثقافة سياسية ديمقراطية جديدة فى اليسار» هو أمر ضرورى(٧٥). وهو ما يعنى التغلب على الشمولية والعسكرية فى اليسار وعلى فشلهم فى الاعتراف بالتنوع الثقافى وفى تدعيمه. ومن أقوى الانتقادات التى وجهت للنزعة الشعبية الأرجنتينية الانتقاد الذى وجهته Josefina Ludmer فى تحليلها للأدب الجوشى gaucho فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين والذى يكشف عن تأسيس دلالات توحيدية فى تلك الفترة التاريخية المبكرة من خلال استخدام جسد الجوشو (للطبقات التابعة) من قبل الجيش كأساس لاستخدام صوت الجوشو كصوت للوطن(٧٦). فيصبح الشعب هو صوت الأمة/الدولة (الشعب = الأمة = الشعب) وذلك بمحو الفروق بين من يسيطرون ومن يتم السيطرة عليهم.

ولقد ذكر إرنستو لاكلو Ernesto Laclau أنه يمكن للنزعة الشعبية أن تكون ملمحًا للسياسة الاشتراكية كما أنها يمكن أيضًا أن تكون ملمحًا للسياسات غير الاشتراكية وأن الاشتراكية هى أعلى درجات الشعبية، ولقد اعتمدت حجته على فكرة أن ما هو شعبى ليس مرتبطًا بأى شكل من أشكال السياسة وأن «التقاليد الشعبية تمثل التبلور الأيديولوجى لمقاومة القهر بصفة عامة(٧٧)، ويمكن لها أن تتضح سياسيًا فقط من خلال الخضوع للأيديولوجيات الطبقية. ولكن توجد مشكلتان أساسيتان هنا أولهما أن ما هو سلبى قد اقتصر فى نظر لاكلو على ثقافات ما قبل الرأسمالية ويمكنه فقط أن يصبح قوة سياسية فى المجال القومى من خلال تذويبه فى استراتيجيات السيطرة الطبقية ويتوافق هذا الرأى مع النظريات ما قبل الجرامشية. وفى نفس الوقت يستمر استخدام الثقافة الشعبية فى نظرية لاكلو لأغراض أيديولوجية. فما البديل؟ يصعب الإجابة عن السؤال بسبب ندرة الخبرات السياسية الموجودة فعليًا التى تتعارض مع القالب الشعبى، وقد دار النقاش حول أن يكون أحد المعايير هو أن تصبح «الطبقات التابعة فاعلة للفعل التاريخى»(٧٨)، وهى عملية تتطلب الاصطدام بالهوية المشتركة (الهوية القومية الشعبية، فى حالة المناقشة الحالية) التى تم فرضها عليهم. إن أحد أسس منطق حركات التحرير القومى التى نتجه إليها الآن هو أن تصبح الطبقات الشعبية فاعلة للفعل السياسى بنسبة أكبر من كونها مفعولاً به.

نموذج بديل للتنمية :

لا يمكن فهم طبيعة العلاقة بين الثقافة والسياسة فى أمريكا الوسطى وكوبا دون الأخذ فى الاعتبار الإمبريالية الاقتصادية التى تعرض لها الأقليم والتى كانت من العوامل الرئيسية فى تشكيل تاريخه. وبالطبع فقد ترك هذا الوضع آثاره على كل دول تلك القارة. ولكن على الرغم من ذلك، فى أمريكا الوسطى وكوبا أضفت بعض الظروف المعينة خاصة ما يتعلق بالنفوذ الطاغى للولايات المتحدة على ذلك الوضع المشترك ملامح إقليمية مختلفة.

قرب نهاية القرن التاسع عشر تم إعادة تشكيل اقتصاديات نيكاراجوا وجواتيمالا والسلفادور كى تفى بالمطالب المتزايدة من القهوة والموز فى السوق العالمى. وبالمثل فقد أدى تصدير محصول واحد وهو السكر إلى السيطرة على الاقتصاد. وقد كان لهذا عواقبه الضارة على التنمية المستقلة فى الإقليم. فلم يتلازم مع الاعتماد على محصول واحد نوع من التبعية الجديدة ولكن تلازم مع ذلك أيضًا تركيز لملكيات الأراضى وعدم تكافؤ فى الثروة بشكل متزايد مما أدى إلى صراعات اجتماعية فجرت بالتالى ثورات وحروب أهلية أصبحت من ملامح الاقليم فى القرن التاسع عشر. لقد تم مصادرة أراضى الهنود والفلاحين مما أدى إلى تسريح أعداد ضخمة من العمالة الرخيصة ودفعها إلى العمل فى المزارع الشاسعة للقهوة والسكر بينما أدى استخدام رأس المال الأجنبى لتمويل توسعاته إلى تحويل الاقليم إلى مستعمرة فعلية للولايات المتحدة الأمريكية .

لقد سيطرت الولايات المتحدة على اقتصاد جواتيمالا من خلال علاقات التحالف بين مجموعة من الشركات والهيئات وهى الشركة المتحدة للفواكه التى امتلكت مزارع كبيرة للموز وهيئة سكك حديد أمريكا الوسطى وشركات الشحن البحرى التى تمتلكها الولايات المتحدة والتى كانت تنقل المنتجات، هذا بالإضافة إلى عدد آخر من الاستثمارات والقروض. وبحلول منتصف القرن التاسع عشر أصبحت الولايات المتحدة الأمريكية هى المستهلك الأساسى للسكر الكوبى وأصبحت الشركات الأمريكية مالكة لعدد ضخم من مزارع السكر. ومن المفارقات أنه عام 1895 أدى الكفاح من أجل

الاستقلال عن إسبانيا والذى قاده خوسيه مارتى والذى ينظر إليه فى كوبا بوصفه أكثر المفكرين أصالة وأيضًا الرائد الذى سبق كاسترو أدى ذلك الكفاح -للعجب- إلى مزيد من التبعية للولايات المتحدة الأمريكية ، فخوفًا من أن تفقد سيطرتها على الاقتصاد الكوبى وبحجة حماية رعاياها بعد انفجار سفينة من أمريكا الشمالية فى ميناء هافانا أعلنت الولايات المتحدة الحرب على إسبانيا واحتلت كوبا عسكريًا. لقد حصلت كوبا على الاستقلال بعد سنوات قليلة بعد ذلك ولكن بشرط أن تلتزم بتعديل "Platt" والذى بمقتضاه خُوِّلَ للولايات المتحدة «الحق فى التدخل لحماية الاستقلال الكوبى ولحماية الحياة والملكات والحرية الفردية»(٧٩).

وفى نيكارجوا تدخلت الولايات المتحدة فى مناسبات عديدة فى بداية هذا القرن. لقد ساندت الثوار المحافظين ضد الرئيس الليبرالى «زيلايا» Zelaya الذى سعى إلى تقليل سيطرة أمريكا الشمالية على الاقتصاد ومنح امتيازات لرأس المال الوطنى. وعندما تلى ذلك ثورة الليبراليين ضد الحكومة المحافظة احتلت البحرية الأمريكية نيكاراجوا ومنح المحافظون الولايات المتحدة الحق فى حفر قناة بين المحيط الأطلنطى والمحيط الهادى .

وكما فعل خوسيه مارتى الذى ناضل من أجل الحصول على الاستقلال الاقتصادى والسياسى لكوبا فعل ذلك أيضًا قبل ذلك بعقود قليلة أوجستو سيزار ساندينو Augusto Cesar Sandino وهو ضابط ليبرالى فى نيكاراجوا قام بتنظيم قوة من رجال حرب العصابات تكونت من عمال المناجم والفلاحين والعمال والهنود وذلك بهدف طرد قوات الولايات المتحدة الأمريكية. ومن كلماته: «علينا أن نملك زمام السلطة السياسية لنعمل مع هيئات التعاونيات الكبيرة من العمال والفلاحين الذين سيستثمرون مواردنا الطبيعية لصالح الأسرة النيكاراجوانية»(٨٠).

يعتبر فكر ساندينو هو نتاج انتقائى متميز للعديد من التأثيرات فهو ينهض جزئيًا على شكل من أشكال الشيوعية الفوضوية التى تأثر بها خلال إقامته فى المكسيك فى فترة ما بعد الثورة، كما ينهض فكره جزئيًا أيضًا على التحرير الثيوصوفى المرتكز على الماسونية، وعلى المذهب الروحانى لـ Alain Kardec وعلى الزرادشتية.(٨١). ومن ملامح

فكر ساندينو والتى أصبحت من ملامح فكر الـ FSLN مع أصداء مهمة لمفهومها عن الثقافة، الاعتقاد فى مجتمع أخوى يتأسس على الاقتصاد الذى يديره العمال والفلاحون والاعتقاد فى الثورة كشكل من أشكال الخلاص الروحى أو باعث «لروح الضوء والحقيقة»(٨٢).

وعلى عكس أفكار المادية العلمية للشيوعية الدولية فقد أكد ساندينو أن الشيوعية هى أسلوب حياة وليس مجرد تحول فى نمط الإنتاج وأنه من الضرورى أن يتم تكوين علاقات بين العمال والفلاحين بتلبية احتياجاتهم وتحقيق آمالهم من خلال لغتهم ورمزياتهم الدينية. إن وطنية ساندينو- التى عبر عنها شعار الـ FSLN (دولة حرة أو الموت)- لم تقتصر فقط على الدفاع الذى لايقبل الحلول الوسط عن الشرف الوطنى كواجب مقدس وحق غير منتهك، ولكنها انطوت على وعى بالتمايز الدينى والثقافى بين أبناء شعب نيكاراجوا. بالإضافة إلى ذلك فبما أن الدفاع عن السيادة الوطنية هو بمثابة التعبير عن الحق المقدس للفقراء فى اتجاه الحفاظ على كرامتهم الإنسانية وعلى العدل فقد انطوت الوطنية أيضًا على الكفاح ضد الفقر والاستغلال وتدنى مستوى التنمية وتحقيق حلم سيمون بوليفار فى توحيد الشعوب الهندوهسبانية(٨٣). لقد انطوت قومية ساندينو أيضًا على أبعاد أمريكية ودولية ترتكز على مفهوم محدد عن التوفيق بين ما هو قومى وما هو شعبى. وأخيراً فكى نفهم دور الثقافة فى الحقبة الساندينية من المهم أن نعى موقف ساندينو فى التأكيد على الحاجة لخلق «الإنسان الجديد» كفاعل يرسخ الإخاء العالمى للإنسانية. وفيما بعد عمل جيفارا والثوار الكوبيون على تدعيم ذلك الموقف.

وفى عام 1961 منذ أنشئ الـ FSLN تم الرجوع إلى تراث ساندينو وتم دمجه مع الماركسية الجديدة للثورة الكوبية لتكوين الأساس الذى تقوم عليه رؤيتها الثورية. لقد تنبأ خوسيه مارتى- الذى اعتبره «فيدل» المفكر الحقيقى الذى هاجم Moncada Bar-racks- تنبأ خوسيه مارتى بقومية ساندينو المناهضة للاستعمار ودعمها وأصبح ذلك هو الأساس الذى تقوم عليه حجة الـFSLN التى تقول بأن الماركسية النابعة من خبرات الشعب ولغته هى فقط التى يمكن أن يكون لها دور تحريرى أصيل ويمكنها أن تصبح قوة مسيطرة فى المجتمع، وتماشيًا مع تأكيد ماريا تيجوى على أهمية الأساطير

الشعبية فى خلق أخلاقيات ثورية. قدم الـ FSLN دعمه للمسيحية التقدمية للتحرير اللاهوتى وكان ذلك جزءًا من مشروع أكبر لإحداث تحول اجتماعى لايتحقق فقط من خلال تغيير الاقتصاد ولكن أيضًا من خلال ثورة ثقافية تؤدى إلى تكوين إنسانية جديدة. ولن يتحقق ذلك التحول إذا لم تقم مؤسسات المجتمع المدنى- المدرسة، الكنيسة، العائلة، وسائل الإعلام والمنظمات السياسية- بمراجعة قيم الثقافة المسيطرة فى فترة ما قبل الثورة وإذا لم يتواكب مع ذلك إجراءات تقوم بها لاستعادة الماضى بوصفه إرثًا للطبقات الشعبية. لقد كانت تلك الأفكار بمثابة الخلفية للمقولة التى رددها الساندينيون وهى أن الثورة هى أكثر الأحداث الثقافية التى لها معنى.

وبينما كان هناك عنصر مميز فى الساندينية وهو أنها ارتكزت على تحالف عريض من الطبقات والجماعات الاجتماعية أطلق عليه «الشعب» الذى تم جمع شمله تحت لواء الحضور الأسطورى لساندينو، فإنه يجب تمييز الساندينية عن البيرونية والجيتولية، ويكمن الفرق الأساسى فى أنه بينما كان الغرض من عملية الحراك الشعبى فى الأرجنتين والبرازيل الحصول على المساندة لأسلوب تنمية رأسمالى، كان الغرض منها فى نيكاراجوا تأسيس أشكال سياسية للمشاركة تضمن أن يكون المستفيد الأساسى من عملية التنمية هو الطبقات الشعبية. ومن التلميحات التى توضح ذلك الغرض والتى تحتاج للفهم مقولة توماس بورج- عضو المديرية الحكومية فى فترة الثورة الساندينية- «إن لدى نيكاراجوا اقتصاد مختلط يهدف لخدمة العمال... بينما لدى الدول الأخرى اقتصاد مختلط أيضًا ولكنه يهدف لخدمة البرجوازيين»[٨٤].

ولكن إحدى السمات المميزة لذلك النموذج للتنمية فى الحقيقة التى مؤداها أن المشاركة الديمقراطية لاتقتصر على ضمان الحقوق المدنية والسياسية ولكنها تتضمن إقامة بنى اجتماعية واقتصادية تتسم بالمساواة كما تتضمن توفير التعليم السياسى للشعب. لقد عرف سيرجيو اميريز الكاتب وعضو المديرية الساندينية الديمقراطية الشعبية فى السياق النيكاراجوانى بأنها دينامية دائمة يشارك «الشعب» من خلالها فى العديد من الأنشطة والمهام السياسية والاجتماعية:

الشعب الذى يعبر عن رأيه ويتم الاستماع إليه، الشعب الذى يقترح ويبنى ويوجه وينظم نفسه، الذى يخدم المجتمع والجيرة ويشارك فى حل مشكلات القومية. شعب له دور فعال فى أن تكون هناك سيادة وفى أن يدافع عن تلك السيادة وله دور فى التعليم وأيضًا إعطاء التطعيمات إنها ديمقراطية يومية وليست من النوع الذى يحدث كل أربع سنوات. إن الديمقراطية بالنسبة لنا ليست مجرد نموذج رسمى ولكنها عملية مستمرة قادرة على إعطاء الناس الذين ينتخبون ويشاركون فيها إمكانية حقيقية لتغيير أحوالهم المعيشية إنها، ديمقراطية تقيم العدل وتنهى الاستغلال(٨٥).

لقد تبدت الديمقراطية الشعبية فى جوانب عديدة. على سبيل المثال لقد استلزمت مناقشة على نطاق قومى بشأن الدستور فى قاعات المدن كما أنها أتاحت الفرصة للمساءلة المباشرة لأعضاء الحزب ومسئولى الحكومة بشأن السياسة الرسمية. لقد استلزمت تكوين العديد من المنظمات الجماهيرية المسئولة عن توزيع الأطعمة الأساسية والمسئولة عن التعبير عن احتياجات المواطنين لدى الدولة، من تلك المنظمات: الاتحاد القومى للمزارعين ومربى الماشية واتحاد العمال الريفيين الذى يمثل الفلاحين والعمال الزراعيين وجمعية لويزا أماندا اسبينوزا للمرأة النيكاراجوانية والتى تعبر عن اهتمامات كلا من المرأة الريفية والحضرية، أما فى مجال الثقافة فقد كان هناك جمعية العمال المثقفين .

وبديهى أن من الضرورى أن نميز بين أهداف الساندنيية وبين ما تحقق منها بالفعل، فمن غير الواقعى أن نتوقع لثقافة سياسية تكونت على خلفية من الديكتاتورية ومن تدخل الولايات المتحدة ومن سيادة الذكر ومن علاقات عمل شبه إقطاعية أن تتبخر فى أجواء السياق الاجتماعى والسياسى الجديد. لقد انتقد الساندينيون خاصة منذ هزيمتهم فى انتخابات 1990 بشأن الهيكل الرأسى لـ FSLN وبشأن استغلال الدولة لتحقيق مآرب معينة. وعلى الرغم من ذلك ومن بعض أوجه القصور الأخرى فيجب التأكيد على أن الـ FSLN قدم نموذجًا جديدًا وتحريريًا للسياسة الديمقراطية فى أمريكا اللاتينية أدرك أهمية دور الثقافة فى إنشاء سياسة جديدة.

وينظر الفكر الساندينى إلى العقود التى حكم فيها الـSomoza بوصفها حقبة أدى فيها تعاون قطاع من الطبقات المحلية الحاكمة مع الإمبريالية الأمريكية إلى نظام حكم قائم على الترويع مما أدى إلى فشله فى توليد ثقافة وهوية نيكاراجوانية مستقلة. لقد شاطرت نخبة السوموزا الحاكمة فئات أخرى من الطبقات المسيطرة فى أمريكا اللاتينية شعوراً باحتقار الشعب وباحتقار العنصر المحلى لثقافة المستيزو Mestizo الخاصة بهم[٨٦]. وذلك بأسلوب يتسم بدرجة كبيرة وصارخة من البشاعة والقسوة.

لذلك فيمكن القول بأن أنظمة الـ Somoza حافظت على ما أطلق عليه المعلم البرازيلى باولو فرير «ثقافة الصمت» وهى حالة من القهر يحرم الشعب بسببها من قدرته على المعرفة ومن قدرته على التعبير عن حياته وعلى تغييرها. وبهذا المعنى يمكن النظر إلى المشروع الساندينى بوصفه محاولة لتمكين الشعب من أن يكون له صوت عن طريق إجراءات لم تقتصر فقط على إتاحة التعليم لأعداد أكبر وحملة قومية لتعليم القراءة والكتابة تتضمن تعليماً سياسياً، ولكن شملت أيضاً مجموعة كبيرة جداً من الأنشطة الثقافية والسياسات التى تعمل على تنشيط نمو الثقافة الشعبية القومية. ويوضح سيرجيوراميريز Sergio Ramirez الأهمية الثقافية للنضال التحريرى القومى بقوله: «ما إن رفعنا الحجر «الأمريكى» الذى كان يشد نيكاراجوا إلى أسفل عاد إلى السطح كل ما هو أصلى وأصيل: الرقصات والأغانى والفن الشعبى وتاريخ الدولة الحقيقى، ونكتشف تاريخاً يرتكز على كفاح مستمر ضد التدخل الأجنبى... إن شعبنا يبدأ فى إدراك تاريخه وتقاليده من خلال معنى شعبى ونحن نعلم الشعب أن يدافع عن ذلك التاريخ»[٨٧].

لقد تحققت عملية التحرير تلك وعملية خلق ثقافة شعبية قومية من خلال مجموعة من السياسات المتشابكة:

١- إتاحة الفرصة للمواطنين للوصول إلى المنتجات والوسائل التى تتيح لهم الإبداع الثقافى بتمكينهم من الاستفادة من المزايا التعليمية ولكن أولاً وأساساً بتمكينهم من تحقيق ذواتهم كفاعلين فى عملية الإبداع الثقافى. وفى خطبة موجهة إلى اتحاد الحرفيين النيكاراجوانيين. قال دانييل أورتيجا: «إذا كان هناك شىء نود أن

ننصح به الحرفيين فهو أن ينموا خيالهم وإبداعهم على أفضل وجه يرونه مناسبًا. إنها مسألة إطلاق سراح كل ما كان مقهورًا ومكبوتًا وهضم ما يأتى من خارج الدولة بما يسمح لنا بأن ننمو ونتقدم دون أى عوائق... حيث ستكون علاقتنا بالثورة جيدة إلى الحد الذى يتيح لنا أن نكون مبدعين بشكل متنامٍ، ومولدين لأشكال جديدة وأفكار جديدة ومثيرين لخيالنا بشكل مستمر ومواجهين مع أى وكل عقلية تابعة»[٨٨].

٢- على الفنانين والمفكرين ألا يقدموا فنًا لصالح الفن. ففى الاجتماع الأول للعمال المثقفين تم حض الفنانين على الاضطلاع بالمهمة الصعبة وهى إبداع أعمال لاتضحى بالقيمة الجمالية وبالتجريب. وتكون قابلة للفهم و«تساعد المواطنين على تغيير أنفسهم»[٨٩]. وفى نظر الشاعر ووزير الثقافة أرنستو كاردينال، ليس هناك تناقض بين القيمة الجمالية وبين المحتوى السياسى فهو يرى أن «كل فنان عظيم هو أيضًا ثائر»[٩٠]. ويعنى مصطلح ثورى هنا ضمنيًا أنه يجب أن يرتكز كل من المحتوى الفنى للأعمال والإطار المؤسس الذى يتيح إنتاج هذه الأعمال يجب أن يرتكز على مفهوم ثورى للثقافة بوصفه عاملاً مبدعًا من عوامل تغيير النفس والعالم الموضوعى.

٣- إن الثقافة التى ترتكز بشكل أساسى على تاريخ نيكاراجوا وتقاليدها والتى تعكس الواقع وتغذيها الحياة ليست ثقافة كارهة للأجانب ولكنها مفتوحة للفن «العالمى»[٩١]. وبهذا المعنى أملت الثورة النيكاراجوانية فى أن تحقق أحد الأهداف الأساسية التى ناصرتها حركات التحديث السابقة فى أمريكا اللاتينية وهى المساهمة فى الثقافة العالمية باكتشاف التقاليد المحلية والهويات والأشكال الرمزية والتأكيد عليها وذلك بعد أن قمعتها الثقافة الرسمية وهمّشتها.

لقد انعكس المفهوم الساندينى عن دور الثقافة فى خلق قوة تاريخية للتغيير على العديد من المؤسسات الثقافية والمشروعات خاصة التى ظهرت فى الأعوام التى تلت العصيان المسلح 1979 قبل أن تتوجه طاقات الدولة للمجهود الحربى ضد حركة كونترا التى تدعمها الولايات المتحدة.

وتحت إدارة وزير الثقافة كاردينال أقيمت مراكز إقليمية للثقافة الشعبية أتاحت للمواطنين استخدام المكتبات والمشاركة فى ورش الشعر والمسرح المحلى. وتم إنشاء

مـركـز أبحـاث جـديد للدراسـات السـاندينيـة ليـجـرى دراسـات عن المهـرجـانات النيكاراجوانية ودوور الفولكلور فى العملية الثورية وليتيح الاحتفاظ بسجلات عن كل المواطنين الذين ماتوا فى الحرب. ومن الآليات الثقافية الأخري السينما المحمولة التى كانت تتبع معهد السينما النيكاراجوانى والتى قدمت الأفلام الروائية والأفلام التسجيلية فى المناطق الريفية، أيضًا من الأليات الثقافية اتحاد الحرفيين الممول من قبل الدولة والذى أنشئ كى يدمج قيم الحسـاسية الجمـالية مع القيم النفعية لتشـجيع تطوير تكنولوجيا وسيطة قادرة على إنتاج سلع تحل محل المنتجات المستوردة.

ومن أهم التطبيقات للديمقراطية الشعبية وللسياسة الثقافية الساندينية التى تهدف لخلق رجل جديد وامرأة جديدة حملة عام 1980 لتعليم القراءة والكتـابة والتى قـامت بـهـا وزارة التـعليم التى تولى أمـرها قس الجـيـزويت فـرناندو كـاردينال. ويمكن اعتبار حملة تعليم القراءة والكتابة أحد الأمثلة المتطورة للغاية للشخصية التعليمية للثورة الساندينية. أولاً لقد اقتضت الحملة تنظيم وتدريب مجموعة ضخمة من مدرسى محو الأمية المتطوعين (180,000) تم تعينهم بالإضافة إلى المدرسين المحترفين وعمال المصانع والموظفين وفوق كل ذلك الطلبة والنساء[٩٢]. ثانيًا، تم إثراء الحملة باستخدام الأغانى التقليدية النيكاراجوانية التى تتضمن نصوصًا ثورية لكى يرتفع وعى المواطنين بدورهم كأبطال لمجتمع جديد. وخلال فترة النضـال الثورى علمت أسطوانة "Guitarra armada" للأخوة Mejia Godoy الثوار كيف يصنعون المتفجرات. أما فى فترة ما بعد النصـر الثـورى فـقـد حـثـت "Convirtiendo la Dscurana enclaridad" المدرسين والدارسين على تحويل ظلمة القهر إلى نور العدل الاجتماعى من خلال التعلم/ تدريس القراءة[٩٣].

لقد شـملت حملة تعليم القراءة والكتـابة المنـاطق الحضـرية والمنـاطق الريفـيـة، أمـا الدارسـون فـقـد كـان من بينهم أيضـًا دارسـون من الجيش والشـرطة والسـجناء السـياسـيون وقد كان الكثـير منهم أعضـاء سـابقين فى الحرس الوطنى. وفى المناطق الريفية وكى لايتعطل إنتاج الغذاء وتتعطل عملية الأحياء الاقتصادى والتنمية عمل الـ"brigadistas" فى الحقول خلال النهار جنبًا إلى جنب مع الفلاحين. إن مـهمة حملة تعليم القـراءة والكتـابة لم تقـتـصـر فـقط على تعليم المواطنين خـارج الإطار المؤسـسى

التقليدى للمدرسة– متجاوزة بذلك الفاصل بين المجال الثقافى والمجتمع وبين المدرسة والعملية الإنتاجية، بين التعليم والفعْل – بل إنها أيضًا امتدت لتجعل المجتمع كله ينخرط فى عملية تعليمية للتحرر(لوحة11)(٩٤). علاوة على ذلك استلزم إعداد المواطن ليكون معلمًا أن يصبح دارساً أيضًا فقد اضطلع المدرسون أيضًا بمهمام تسجيل الأساطير والموسيقى وتقاليد الطهو والتاريخ الشفاهى للإقليم الذى أوكلوا العمل فيه. وبالإضافة لذلك كان عليهم أيضًا عمل أرشيف للأعشاب الطبية المحلية وعينات من نباتات وحيوانات الإقليم(٩٥) . ثم تم تأكيد الوحدة بين التعليم والعمل باستخدام منهج باولو فرير لتعليم القراءة والكتابة الذى ناقشناه أيضًا.

إن حملة القراءة والكتابة فى نيكاراجوا قد أخذت على عاتقها مهمة محاولة الجمع بين نقاشات الدارسين حول «موقفهم الوجودى» والتى اتسمت بالصراحة وبالنقد وبين استخدام كتيب تعليمى عن تاريخ الثورة وتطورها وتدعيمها وذلك فى ثلاثة وعشرين درسًا وذلك بناء على الفرض الذى يقول بأن عملية توعية الدارسين سوف تتوافق مع التفسير الذى تقدمه الساندينية لخبرات الناس وتاريخهم. وبينما تنبع الكلمات المولِّدة فى منهج «فرير» الأصيل والتى تشكل أفكار المناقشة والتى يتعلم الدارسون قراءتها بينما تنبع من موقف معين تنبع الكلمات «المولدة» فى نيكاراجوا من جملة موجودة بالفعل. وبينما يبدو هذا الدمج بين خبرة الشعب ووعيه وبين الأيديولوجية الساندنية بينما يبدو وكأنه خيال إلا أنه من الضرورى أن نأخذ فى الاعتبار أن ساندينو كان رمزًا فى السياق النيكاراجوانى لتحقيق الكرامة فى دولة حرة .

لقد تم تطبيق المشروع الشامل الذى يعتبر الثقافة الشعبية عملية اكتشاف للذات وتغيير للنفس وتحرير من خلال التفكير النقدى في علاقات السيطرة السابقة ثم تطبيقه فى البرنامج الثقافى لمدرسة Enrique pena الريفية. لقد دعا المنشطون الثقافيون لورش الدراسة الشعبية أعضاء المجتمع الريفى ليرسموا خريطة ضخمة للإقليم الذى يعيشون فيه وتضمنت تلك الخريطة صورًا للنباتات والحيوانات ولأنفسهم ولآلاتهم ومعلومات عن نظام الملكية السابق. ولقد صاحب ذلك التسجيل المكتوب لتاريخ المجتمع منذ عام ١٩١٠ حتى الوقت الحالى والذى رواه العديد من أعضاء المجتمع. وتبع ذلك تمثيل درامى لمعاناتهم اليومية كفلاحين لايملكون أراضَى يخضعون لأوامر رئيس

العمال (وهو دور يبدو أن الممثلين قد استمتعوا به للغاية) ومن خلال ذلك الشكل من التمثيل الذى يُنحّى فيه التاريخ الجمعى يبتعد الفلاحون عن خبرتهم التاريخية فلا توصف بعد ذلك بأنها من طبائع الأمور، ويتخلق بداخلهم وعى بأن دنياهم الاجتماعية قابلة للتغيير من خلال المعرفة والفعْل.

ومن الأمثلة الأخرى على اهتمام التجربة الساندينية بالإبداع، ورش الشعر التى نظمتها وزارة الثقافة فى أنحاء الدولة والتى استفاد منها أيضًا الجيش والشرطة والقوات الجوية والبوليس السرى وسجناء الـSomocista. لقد ظهرت فكرة عمل ورش للشعر، ليتعلم المواطنون من خلالها صياغة شعر الحياة اليومية فى شكل نثر حداثى حر يتبعه تطبيق ما تعلموه، ظهرت تلك الفكرة فى الأصل قبل الثورة فى المجتمع الكاثوليكى الفلاحى الصغير المعروف بـ (Nuestra senorade solentrnane) حيث شغل فرديناندو كاردينال منصب القسيس وحيث لم تزدهر فقط ورش الشعر بل ازدهرت أيضًا ورش «الرسم البدائى»(٩٦). لقد تم الإبداع بشكل فكرى أصبح فيما بعد مهمًا للثورة وكان له دوره فى دمج الماركسية الجديدة فى كوبا مع العقيدة التى قدمها لاهوت التحرير والذى يقول بأنه لايمكن لدعوة المسيح للحب أن تتحقق إلا فى مجتمع لايوجد به استغلال. لقد كانت قواعد الكاردينال لكتابة الشعر والتى استخدمت فى كتابه الورش talleres بمثابة لغة مهمة ابتعدت عن مفهوم الشعر الذى تبناه مسئولو الثقافة فى مرحلة ما قبل الثورة ذلك المفهوم الذى يستحسن الإيقاع واللغة المنمقة. لقد حققت قواعد الكاردينال تلك النقلة من خلال مناداتها بشعر بسيط عرف باسم الـexteriorismo اعتمد على الاقتصاد فى الكلمات وملاحظة الواقع. وبمعنى أشمل يمكن اعتبار الـtalleres ليس فقط محاولة لإتاحة فرصة أكبر للإبداع الشعرى ولكن محاولة لخلق جماهير جديدة وتطوير أشكال قادرة على التعبير عن الخبرة النيكاراجوانية وهما عاملان أساسيان لتنمية تقاليد فنية قومية مستقلة. وفى القصيدة التالية Eufomia mi Novia guerrittora يتبدى بوضوح الأسلوب الذى تضافرت من خلاله شاعريات الحياة اليومية مع موضوع أكبر هو الثورة:

قَبّلْتُكِ ونحن واقفان بجوار الموقد

فى الأيام التى كان بمقدورى أن أراكِ فيها

ثم قيل لى

إنكِ ذهبتِ إلى الجبال لتحاربى

ولم أعد أراكِ

حتى جاء ذاك المساء

عندما عدتِ من ليون مرتديةً سروالاً أخضر زيتونى

وقميصًا أحمر

لقد كنت جميلة

أثناء سيرنا فى الطريق الذى يؤدى إلى pueblo Nuevo « القرية الجديدة »

لقد قَبَّلتِنِى ونحن واقفان بجوار الموقد

وقلت لى إنكِ أردتِ أن تصبح هى مقاتلة مع الـFSLN « الجبهة الساندينية للتحرير الوطنى »

ولم أعد أراكِ مرة ثانية

لا أعرف أين أنت يا Eufemia أيوفيميا (٩٧).

وعلى الرغم من أن التقاليد الساندينية استلهمت -كما رأينا- ملامح النموذج الكوبى كما أنها اشتركت معه فى الكثير منها إلا أن السياسات الثقافية للساندينية اختلفت عن النموذج الكوبى فى تكيفها مع التنوع الدينى والعرقى.

فى بداية الثورة الكوبية أعطى إحساس التحرر من القهر والاعتقاد بإمكانية تحقيق يوتوبيا اشتراكية فى التربة الأمريكية قوة دافعة لتيار هائل من الإبداع الثقافى . لقد تم وضع التقاليد الشعبية المهمشة فى مكانها اللائق بوصفها الأساس للثقافة الوطنية، وتمت إتاحة التعليم لأعداد أكبر وقللت حملة لمحو الأمية من نسبة الأمية لتصل إلى 2% من نسبة السكان وانخرطت المنظمات الجماهيرية ونقابات العمال فى الأنشطة

الثقافية وشمل ذلك المشاركة فى المسرح المحلى الذى أقامته حركة مسرحية جديدة فى المراكز المحلية للثقافة الشعبية. وباستلهام أعمال البرازيلى أوجستو بول قدمت مجموعات تنتمى لحركة المسرح الجديد مسرحيات تهدف إلى تعليم القيم الجمالية والقيم السياسية من خلال استخدام «تيمات» ذات صلة وثيقة باهتمامات الجمهور/المجتمع ومن خلال استخدام الموسيقى والأقنعة والملابس والرقصات والأشكال الشعرية التى تعكس التقاليد الشعبية المحلية[٩٨].. وقد ازدهرت صحف مثل Revolution, Lunes, Cuba Socialista بنشرها لكل من الأدب الطليعى الأسود الكوبى والمناقشات النقدية حول طبيعة الاشتراكية[٩٩]. لم يقتصر اهتمام الأفلام الكوبية سواء الوثائقية أم الروائية على تناول التاريخ الكوبى والشخصية الكوبية ولكنه تعدى ذلك إلى محاولة تكوين جمهور ناقد من خلال إنتاج أفلام تعرض الحيل التى تستخدم لخلق إيهام سينمائى. وكما فسر ذلك مدير المعهد الكوبى للفن السينمائى وصناعة السينما جارسيا إسبينوزا إن هدم الشكل هو على نفس درجة أهمية المحتوى: فمن غير المعقول أن تراجع واقعًا معينًا دون أن تراجع المذهب الذى تختاره أو ترثه لكى تصور ذلك الواقع.. لكى تقدم سينما جديدة يجب أن تكشف عملية التدمير التى قام بها من سبقك... يجب أن تقدم المشهد من خلال تدمير المشهد وهذه العملية لايمكن أن تكون فردية... ما نحتاجه هو أن نؤدى العملية بالاشتراك مع المشاهد»[١٠٠]. وعلى الرغم من ذلك فبعد الغزو الذى قامت به أمريكا لخليج الخازير عام 1961 أعلن كاسترو مقولته الشهيرة التى أصبحت المبدأ العام الذى حكم السياسة الثقافية الكوبية: (من خلال الثورة يتحقق كل شىء وبدون الثورة لا يتحقق أى شىء) وقد تم توضيح تلك المقولة فيما بعد على أنها تعنى تلك الأشكال والأنشطة الثقافية التى تتوافق مع «المبدأ العلمى للعالم الذى تؤسسه وتطوره الماركسية اللينينية»[١٠١].

لقد نظر ماركس إلى الدين كمكون تعويضى عن الحرمان والانسلاخ عن الذات الذى تحمله البشر حتى الآن والذى سيختفى بمجىء الشيوعية. وتوافقًا مع تلك الرؤية لم ينظر إلى الدين فى كوبا على أنه من الأمور المتوافقة مع الثورة. وعلى العكس من ذلك كان الحال فى نيكاراجوا حيث شكل الدين جزءًا من الأيديولوجية الثورية. لقد أخذ الساندينيون بعين الاعتبار تحذير ماريا تيجوى الذى يفيد بأن المسيحية مكون أساسى

فى وعى المواطنين وإذا ما تم تجاهله سيسمح ذلك للقوى الرجعية باستغلاله لأغراضهم. لقد تم تفسير اليقين المسيحى الراسخ بأن الفقراء هم شعب الله المختار على أنه شوق جمعى للمجتمع العادل عبر عنه بأسلوب مثالى. لقد وضع ذلك الموقف العقلى بشكل موجز فى الشعار الساندينى بأنه لاتناقض بين الدين والثورة وفى فكر كاردينال تم إعطاء المسيحية وقيامة المسيح تفسيراً غير فردى: «إن ابن الإنسان لن يأتى كفرد كما أتى فى المرة الأولى ولكنه سيأتى فى شكل مسيح جمعى سيأتى فى شكل مجتمع أو حتى فى شكل فضيلة جديدة، إنه الإنسان الجديد...»(١٠٢). ولذلك فبينما تم إلغاء يوم كل القديسين وعيد الفصح والكريسماس فى كوبا، صورت الملصقات التى عرضت فى نيكاراجوا - أثناء الاحتفال بالكريسماس عام 1981 فى ماناجوا - السيد المسيح والسيدة العذراء فى إسطبل يحميهم الساندينيون المسلحون(١٠٣). علاوة على ذلك استمرت الطوائف الإفريقية المتدينة فى كوبا فى الوجود ولكن بشكل شبه سرى. ولكن فرقة الفولكلور القومية نظرت إلى طقوسها الدينية على أنها شكل من الخرافات والفلولكلور الذى يمكن تقديمه من خلال رقصات الفرقة. وبهذا المعنى اتبعت الاشتراكية الكوبية تقاليد الرؤية التنويرية التى ورثها اليسار والتى ترى أن المواطنين يحتاجون للتعليم كى يتجاوزوا مشاعرهم غير العقلانية ومعتقداتهم الخرافية حتى يكونوا مجتمعاً عقلانياً متنوراً. ومن الحقائق التى تشير إلى الصعوبة التى وضعتها السياسة الثقافية الرسمية الكوبية فى تقبل التعددية والغموض اضطهاد المنحرفين جنسياً ومنهم الشواذ جنسياً على سبيل المثال .

أما فى نيكاراجوا فرغم بعض الصعوبات والأخطاء المبدئية خاصة بما يتعلق بجماعات الـ«المكسيتو» تبدت هناك محاولة لعدم طمس الثقافات المتميزة الموجودة على ساحل المحيط الهادئ وهى الثقافة «الأمرإندينية» والثقافة الناطقة بالإنجليزية وذلك فى إطار الهدف الأساسى لإنشاء دولة/أمة من أجل تنشيط تنمية قوى الإنتاج. ومن المؤشرات التى تدل على أن نموذج التنمية والحداثة للحركة الساندينية لم يعمل على طمس الدين الشعبى والأساطير الشعبية الأسلوب الذى نظرت به وزارة الثقافة إلى

المهرجانات التى تحتفل بالقديس الحامى - وهى أحد ملامح الكاثوليكية الشعبية - بوصفها تعبيراً عن اليوتوبيا الواقعية لحياة تعاش فى مجتمع إنسانى أصيل يتم فيه «إشباع احتياجات ذلك المجتمع والأفراد الذين ينتمون إليه» (١٠٤)

ونتيجة لانتخابات ١٩٩٠ تم تعليل الهزيمة غير المتوقعة للساندينيين بالعواقب الاقتصادية الوخيمة للحظر التجارى الذى فرضته الولايات المتحدة وبالحرب التى طال أمدها كما تم اعتبار بعض نواحى الغموض الشديدة للساندينية وإلى حد ما النجاحات التى حققتها العملية الثورية الساندينية كعوامل مسببة للهزيمة.

وربما نشأت أحد جوانب الغموض الرئيسية التى واجهت الساندينيين من جراء التزامهم بالاقتصاد المختلط فرغم أن ذلك الاقتصاد تحيز بشكل مزعوم لصالح تلبية احتياجات الطبقات الشعبية فإنه عندما ساءت الأزمة الاقتصادية تم تنفيذ سياسات عملت لصالح مزارعى القطاع الخاص والمقاولين كى يستمر الإنتاج والوحدة السياسية لمواجهة عداء الولايات المتحدة وحركة كونترا(١٠٥). وتمثلت نتائج منح تلك الامتيازات للقطاع الخاص وللقطاع الفنى فى تدهور مستوى الخدمات ونقص مستوى معيشة العمال والفلاحين والموظفين وتآكل الإنجازات التى تمت فى مجال الصحة والتعليم فى المراحل الأولى من الثورة.

ومن عواقب تلك السياسات التى فرضت تضحيات على الطبقات الفقيرة باسم الثورة فى الوقت الذى أعفى فيه الأغنياء من تلك التضحيات تقليل نسبة المشاركة فى المنظمات الجماهيرية والتى أصبح ينظر إليها بشكل متزايد على أنها فروع منفذة لسياسات الدولة الساندينية. وتمثلت النتيجة الكلية لما حدث فى تدعيم تلك العناصر الشمولية فى الثقافة السياسية الموروثة من فترة حكم السوموزا والتى كانت السياسات الثقافية الساندينية تهدف إلى تغييرها وفى نفس الوقت يبدو أنه بالرغم من تلك التحولات فى المجال الاقتصادى والسياسى. دفع النجاح الكبير للساندينيين على المستوى الأيديولوجى فى حشدها للرموز الشعبية القومية لتكوين نيكاراجوا جديدة مستقلة دفع ذلك النجاح الـ Fsln إلى التقدير الخاطئ للتعبئة على أنها مساندة سياسية. وقد قيل أن نجاح الساندينيين فى ترسيخ حق تقرير المصير قد ارتد عليهم

«فالكثير من المواطنين الآن يشعرون بالفخر لكونهم نيكاراجوانيين ومع ذلك لا يعطون أصواتهم للساندينيين»[١٠٦]. وربما كان أهم نتائج ذلك التفكير على المستوى الأيديولوجى «أن أسقط المراقبون والمحللون منطق الاتجاه الفكرى الساندينى على الناخبين مفترضين أن الناخبين سيختارون مرشحين على أساس من التفكير الأيديولوجى العام بدلا من التفكير فى قضايا ملموسة محددة ترتبط بأحوال المعيشة»[١٠٧].. فى عام 1984 صوت 66% من الناخبين لصالح الـ Fsln رغم ظروف الحرب مع الكونترا وخطر الغزو والمشاكل الاقتصادية المتزايدة. ولكن فى عام 1990 فى ظل وضع لايمكن أن تقارن درجة خطورته الكبيرة بما سبقه لم يعد فى إمكان الأيديولوجية الساندينية التوافق مع الواقع المادى للحرب المتواصلة ونقص الغذاء وتدهور مستوى الصحة والتعليم وكانت تلك الأيديولوجية قد تقوضت فى الواقع إذ لم تعد قادرة فعليًا على أن تقدم يوتوبيا واقعية.

وعلى أى حال يمكن القول بأن الثورة الساندينية قد تأسست على نموذج بديل للتنمية على نظرية فى التحضر حاولت الجمع بين الإستراتيجيات العقلانية للتنمية وبين المشاركة الشعبية والاعتراف الإيجابى بأهمية الثقافة الشعبية لخلق حداثة خاصة بنيكاراجوا وأمريكا اللاتينية ولسوف نشير الآن إلى نموذج آخر للتنمية خرج من عباءة الجماعات السياسية الهندية التى تنادى بالتنمية القائمة على أسس عرقية.

السياسات الهندية

فى الأعوام الخمسة عشر الأخيرة بدأ ظهور الحركات السياسية الهندية فى أنحاء شبه القارة حتى فى دول مثل كولومبيا وفنزويلا التى نال سكانها الأصليون اهتمامًا سياسيًا قليلاً فى الفترة الأخيرة. وتزعم هذه الحركات أن العدد الكلى للسكان الهنود يتراوح ما بين 55 مليونًا و 80 مليونًا بينما تذكر تقديرات أخرى أن العدد يمكن أن ينخفض إلى 26 مليونًا موزعين على 400 جماعة عرقية[١٠٨].. وتؤسس تلك الحركات نفسها على مبدأ الاستقلال العرقى ولذلك فهى تناضل لتحقيق فكرة الأمة المنفردة وهى

الهدف الذى يسعى لتحقيقه السياسيون الليبراليون الذين ينتمون لليسار واليمين الجديد. وفى الحقيقة يجب تمييز نزعة الأنديانيزم Endianism (الهندية) عن نزعة الأنديجنيزم Indigenism. (المحلية) فيمكن تعريف الأخيرة على أنها الاعتراف بالسكان الأصليين كجزء أساسى من الأمة وبالتالى الاعتراف بضرورة وضع نهاية لعزلتهم. ويمكن تتبع بداياتها حتى أواخر القرن التاسع عشر فى البيرو عندما دفعت الصدمة التى نتجت عن هزيمة بيرو على يد شيلى فى حرب الباسفيك والتى دافع فيها الهنود عن المنطقة بأكثر ما دافع عنها البرجوازيون، دفعت تلك الصدمة الكاتب البرجوازى مانويل جونزاليس برادا لأن يعلن أن البيرو الحقيقية لا تتكون من الجماعات الكريولية والأجنبية التى تسكن ذلك القطاع من الأراضى التى تقع بين المحيط الهادى وجبال الأنْديز ولكن هذه الأمة تتكون من جماهير الهنود المتناثرة إلى الشرق من الجبال»(١٠٩). وفى البداية اكتسبت النزعة الأنديجنيزمية Indigenismo حضوراً قارياً من خلال المؤتمر الأول للأنديجنيزيين الأمريكيين First interamerican Indigenist congress الذى عقد فى Patzcuoro فى المكسيك عام 1940. وقد ألقى الرئيس كارديناس الكلمة الافتتاحية وفيها أعلن أن السكان الهنود هم عامل من عوامل التقدم ولذلك يجب أن يندمجوا فى الأمة: ليس الهدف هو هندنة المكسيك ولكن أن يكتسب الهنود الطابع المكسيكى(١١٠).. لقد اختلفت النزعة الأنديجنيزنية المكسيكية عن نظيرتها البيروانية كثيراً خاصة بالمعنى الذى طوره ماريا تيجوى إلى ملمح أساسى لبرنامج يهدف إلى الثورة. ومع ذلك فبحلول الستينيات كانت الأنديجنيزية البيروانية قد فقدت راديكاليتها وذابت فى السياسات الشعبية(١١١).

وتستعيض الحركات الهندية عن فكرة الأمة المنفردة بفكرة الأقاليم التى تتكون من أمم وثقافات متعددة. وكنتيجة لذلك تصبح فكرة السيطرة مستحيلة. وبدلاً من نموذج التحديث الموجود فى العالم الرأسمالى المتقدم فهناك فكرة التنمية العرقية. وكما يرى بار الأنديانيزمية Indianism هى «رد فعل أيديولوجى على الأيديولوجية الكونية للغرب»(١١٢). وفى بعض الحالات يصل التطرف إلى درجة إنكار وجود أى شىء يمكن الهنود أن يتعلموه من الغرب. ويرى دياز بولانكو أن ما أسماه بالانفصالية الشعبية العرقية له تأثير خطير جداً على أمريكا الوسطى ؛ لأنه يحول دون اتصال الهنود

بالقوى الاجتماعية الأخرى التى تسعى للدفاع عن الذات ضد القهر الذى تعززه الإمبريالية. وفى هذا السياق يجذب بولانكو الانتباه إلى مركز أبحاث القانون الهندى ILRC وهو مؤسسة يمينية نقرها فى واشنطن. وفى مؤتمر الأمم المتحدة بشأن السكان الأصليين الذى عقد فى جنيف 1985 . أعلن المركز «أنه عندما ترى الشعوب والأمم الهندية أن حقوقها باتت مهددة فلهم الحق فى الدفاع عن الذات ويمكنهم أن يطلبوا تدخل دولة ثالثة» [١١٣]. وفى الواقع يصعب تصور أحد يقوم بدور الدولة الثالثة سوى الولايات المتحدة الأمريكية. ولم يساند مركز أبحاث القانون الهندى - والذى كان له دور ضليع فى استخدام مجموعات الهنود النيكاراجوانيين ضد الساندنيين- أى وفد من وفود أمريكا اللاتينية. وفى عام 1982 حاول المركز أن يحصل على مساندة الزعيمة القروية الجواتيمالية رجوبرتا مينشو بأن عرض عليها مليون دولار.

إن ما ينقص السياسات الهندية هو عدم وجود أى فكرة واضحة عن البديل الذى يحل محل الدولة -الأمة كمبدأ قابل للتطبيق يحقق التماسك الاجتماعى. وبعض الحركات البيروانية تصر على إمكانية تطبيق الأشكال الإنكية للمؤسسات دون الأخذ فى الاعتبار أنه برغم قابلية النموذج الهندى للحداثة للتصور فهو لايزال يحتاج إلى البناء. لقد تبنى عالم الأنثروبولوجى البيروانى رودريجو مونتايا ذلك التقليد مؤخراً ولكن بمفهوم الاشتراكية السحرية والتى تنتشر من خلال الأبعاد الأسطورية الثقافية الأندينية لا على أنها هوية شعبية بل على أنها عقلانية نقدية مثل الأساس المفترض الذى تقوم عليه الممارسة السياسية الغربية.

إن الإسهام الذى يمكن أن يقدمه السكان الأصليون هو ما يملكونه من تقاليد تبادلية وتضامن وفكر غير ديكارتى. ومن ناحية أخرى فإن فكرة الاستقلال العرقى لن تكفى وحدها لحل المشاكل السياسية فى البيرو. ويجب الاستعانة بالمنجزات الغربية الرئيسية وهى الحرية والحداثة على الرغم من أن على هذه الحداثة أن تتضمن نقداً للرأسمالية[١١٤]. ولا حاجة لأن نقول بأنه لم يتم تأدية المهمة بعد. فكما كتب الشاعر البيروانى سيزار فاليجو Cesar Vallego « للأسف أيها البشر، أيها الأخوة لايزال هناك الكثير لنفعله»[١١٥].

التوقيع، والذكورية والحركات الاجتماعية الجديدة :

هناك أوجه تشابه بين حركة السياسة الهندية وبين العديد من الحركات الاجتماعية الجديدة المهمة التى ظهرت فى أمريكا اللاتينية فى العشرين السنة الماضية. ويرجع هذا إلى عدد من الأسباب منها الإجراءات القمعية التى قامت بها الأنظمة العسكرية والدوائر الانتخابية الجديدة التى تكونت من جراء الهجرة الريفية- الحضرية وفشل اليسار فى مواجهة البناء الهيراركى والسياسات الاستقلالية للأحزاب السياسية. وعلى العكس مما يحدث فى أوروبا وأمريكا من اتجاه الحركات الاجتماعية الحديثة إلى التركيز على عواقب التصنيع المتطور انصب الاهتمام الأساسى للحركات الاجتماعية الجديدة فى أمريكا اللاتينية على إشباع الاحتياجات الأساسية. ففى البرازيل، وضعت اتحادات الجيرة neighbourhood مشاكل الحياة اليومية وموضوع الاستهلاك فى المجال السياسى العام وذلك بانخراطها فى الكفاح من أجل المطالبة بتقديم الخدمات وحل مشاكل الاسكان والأراضى. بالإضافة لذلك جذبت الحركة النسائية وحركة السود الأولى الانتباه بعيداً عن الصراع الطبقى وذلك من خلال تكوينها لأشكال جديدة من الهوية الجمعية والتنظيم السياسى .

وفى شيلى حيث أصبحت جمعيات الجيرة أحد أهم مراكز المقاومة ضد العسكريين صاحب الدعوة التى تنادى بالرجوع إلي الديمقراطية تأكيد على أن يسود الأسلوب الديمقراطى المجتمع المدنى والعادات الاجتماعية. علاوة على ذلك فقد ارتبط الهيكل غير الهيراركى لتلك الحركات بالأعداد الكبيرة من النساء التى شاركت فيها سواء كعضوات أم كزعيمات: وقد استخدمت روزا ماريا ألفارومصطلح maternidad-social لتصف جمعيات الجيرة التى تقودها النساء. ولذلك فعلى عكس الافتراضات النسائية الأوروبية عن دور الأسرة يصبح الدور التاريخى للأسرة هنا ذا معنى لدرجة اعتبار الأسرة جزءاً من الحركة الاجتماعية من ناحية بنائها التنظيمى كأساس للأمل الدافع فى المستقبل[١١٦].

وربما كان أحد أهم إسهامات الحركات الاجتماعية الجديدة تكوين ثقافة سياسية جديدة تجلت فى مفهوم أوسع للديمقراطية ومناهج جديدة للمقاومة السياسية

واستلزمت أشكال جديدة من التنظيم والفعل الثقافي(١١٧). ومن الأمثلة اللافتة للنظر عن الثقافة الشعبية بوصفها وسيلة للمقاومة عبرت عن نفسها بلغة معارضة وأيضًا بمحاولتها تحويل الخبرات الشخصية للفقد والانفصال والفقر المدقع إلى شهادات على الأحداث السياسية، من هذه الأمثلة الـ arpilleras وهي ذلك الخليط من الصور التي أنتجتها مجموعات من نساء الطبقة العاملة في شيلي في فترة حكم بينوشيه التي اتسمت بالديكتاتورية العسكرية فباستخدام قصاصات القطن والصوف لخلق صور تعد من الحياة اليومية يبدو الشكل الرقيق الطفولي arpilleras متناقضًا للغاية مع محتواها. فتلك الأعمال تصور الأقارب الذين ينتظرون رؤية ذويهم على أبواب مراكز الاعتقال الكبيرة. وتصور الموتى من المدنيين الذين تم وضعهم في شاحنة تتبع الجيش في يوم الانقلاب العسكري ومناظر للمطابخ التي تقدم الطعام بالمجان في مدن الأكواخ ومناظر خيالية عن عودة الأقارب المفقودين إلى ذويهم وعن حياة الوفرة بدون جوع أو حزن.

لقد ظهرت الـ arpilleras كنتيجة لتكوين لجنة أقامتها الكنيسة الكاثوليكية بهدف شجب انتهاكات حقوق الإنسان ومساندة عائلات الآلاف الذين اختفوا في فترة حكم الديكتاتوريات العسكرية في أمريكا اللاتينية. لقد مولت الكنيسة الورش بشرائها للـ arpilleras ثم إرسالها للخارج ليتم بيعها مما يوفر دخلاً ونوعًا من الاستقلال المالي لمنتجي الـarpilleras. وقد أقامت اللجنة أيضًا مطابخ عامة في مناطق الضواحي التي تعاني من الصعوبات نتيجة للإجراءات المالية الاقتصادية للمجلس العسكري الحاكم في شيلي. وفي عام 1974 كونت اللجنة رابطة عائلات المسجونين والمفقودين وتكونت هذه الرابطة أساسًا من النساء اللاتي نظمن أشكالاً من المعارضة تتمير بمحتواها الرمزي وقوتها الرمزية ومن الأمثلة على ذلك قيام سيدات الرابطة بتقييد أنفسهن في السور الذي يحيط مبنى الكونجرس الوطني وهن يحملن صور أقاربهم الذين اختفوا(لوحة 9) أيضًا في عام 1978 كونت الرابطة سلسلة بشرية ربطت ما بين العاصمة سانتياجو وبين منجم استخدم كمقبرة جماعية ضمت جثثًا محروقة جزئيًا لفلاحين اختفوا من قبل. ومن الأفعال الأخرى التي عبرت عن المعارضة تطويق جدران أحد مراكز التعذيب المشهورة في سانتياجو بقماش أبيض تم رشه بطلاء أحمر تعبيرًا عن دم من اختفوا وكتبت عليه أسماء الأشخاص الذين عذبوا حتى الموت في ذلك المركز. إن السمة

المشتركة بين تلك الأشكال من الفعل الجمعى وبين الـarpilleras هى استخدام الاستعارات الشخصانية لمواجهة عدوان الدولة: صور من اختفوا والتى تؤكد حقيقة غيابهم أو موتهم، السلاسل البشرية التى تشير إلى قوة التواصل وأهميته، قطع من القماش الملون تمت خياطتها يدوياً بأسلوب رقيق[١١٨].

فى المجتمعات التى تتسم بتقسيم العمل على أساس النوع حيث ينظر إلى العنصر النسائى بوصفه ذا مكانة أدنى يتم الحفاظ على السيادة الذكورية فى الثقافة من خلال الحط من قدر الأنوثة ومن قدر مجالات الحياة التى ترتبط بها من جسد، وأشياء شخصية، وأعمال منزلية. وفى تلك المجتمعات التى تتسم بالسيطرة الذكورية يتم وضع المشاعر بصفة عامة - ومشاعر الضعف والتبعية والهشاشة بصفة خاصة - فى مرتبة هامشية من سلم الاهتمامات وذلك فى سياق من سيطرة الثقافة الذكورية والتى تعلى من قيمة السيادة والسيطرة فوق أى شىء وفى ظل هذه الظروف التى عملت فيها منتجات أعمال الـ arpilleras يجب أن يُحسب لهن كنساء أنهن نجحن فى كشف الحقيقة الخفية للنظام هذا على الرغم من النظرة السائدة للنساء فى أمريكا اللاتينية بوصفهن أمهات فى المقام الأول وبالتالى يقعن فى مرتبة هامشية بالنسبة للمؤسسات المركزية والذكورية والخطاب العام للدولة ومن خلال استخدام اللغة الهامشية المعبرة عما هو شخصى وعن الحزن والارتباط العاطفى والأمل تم استعادة تلك الحقيقة التى تم طمسها. فبينما خضعت كل أشكال المعارضة العامة للرقابة شهدت الأعمال المطرزة لصانعات الـ arpilleras التى تبدو غير ضارة وأنثوية على الأحداث اليومية وذلك من خلال تأريخها وتعليقها بأسلوب يشبه رواة الشعر الشفهى على الاضطهاد الذى عانى منه المواطنون والصعوبات التى مروا بها، كما أن تلك الأعمال عبرت عن إيمانها بإمكانية وجود أشكال أخرى من الوجود الإنسانى. فمن كلمات إحدى صانعات أعمال الـ arpilleras «إننى أضع شمساً ضخمة فى كل أعمال لى؛ لأننى حتى وإذا لم أحصل على كوب شاى لى لا أفقد إيمانى أبداً»[١١٩].

ويوضح جاى بريت Guy Brett من خلال دراسته عن الأسلوب الذى تكتسب من خلاله خبرة الناس فى التاريخ الحديث شكلاً مرئياً، يوضح كيف نقلت أعمال

الـarpilleras ذلك الإيمان إلى الآخرين وكيف حولته إلى مقاومة: إن تصوير الأشياء العادية للحياة اليومية بتفاصيل تشى بحب تلك الأشياء- الأشجار، المزهريات، أدوات المطبخ، داخليات المنازل، الطعام- يشكل مقاومة ضد تجريد الإنسان من إنسانيته، ويعد ذلك التصوير مع صورة جبال الأنديز «التى تعلو على مدينة سانتياجو والتى تمتد على مدى ألفى كيلومتر بطول شيلى يعد كل منهما من أهم ملامح المنطقة ورمزًا للعظمة والبشرى اللتين تتجاوزان الوجود الخانق الطاحن الذى فرضه النظام الاجتماعى الحالى»(١٢٠). وخلال عملية إنتاج أعمال الـ arpilleras ظهرت قيم جمالية جديدة فقد شاع فى أمريكا اللاتينية استخدام الصوف والقماش لحياكة أعمال الـ tapesteries والألحفة والسترات المرقعة(١٢١). وفى شيلى اكتسبت الأعمال المطرزة لنساء قرية الصيادين الساحلية Isla Negra اعترافًا قوميًا من خلال كتابات الشاعر بابلو نيرودا ومن خلال أعمال المغنية الشيلية فيوليتا بارا Violeta Parra التى طورت تقنية التطريز تلك فى أعمال الـ Tapesteries التى كانت تقوم بحياكتها ومع ذلك أدى استخدام تلك التقنيات خارج سياقها التقليدى إلى تحولها إلى رموز قوية. ونتيجة للتأثير التحويلى الذى نتج عنه الفصل بين الشكل والمحتوى يصدم المشاهد عندما يدرك المعنى الحقيقى الذى تعمل على تصويره أعمال الـ arpilleras. علاوة على ذلك أدى صنع هذه الأعمال من مواد تستخدم فى الحياة اليومية لصانعاتها- قطعة قماش من تنورة، خصلة شعر- إلى تدعيم صلتها بكل ما هو شخصى وبالجسد وذلك من خلال ربطها بين الفن والحياة بأسلوب مباشر جداً.

ومن خلال استخدام الاستعارات الشخصانية فى الكفاح ضد الديكتاتورية العسكرية ساهمت صانعات الـ arpilleras بالاشتراك مع العديد من المنظمات النسائية التى ظهرت فى تلك الفترة فى تنمية مفهوم جديد للديمقراطية والسياسة لقد أدت مشاركة النساء كأمهات وزوجات وأخوات- فى استراتيجيات البقاء وحركات المقاومة إلى وضعهن فى مكانة مختلفة عن ذى قبل: لقد دخلت تلك النسوة فى معترك السياسة كنساء تحركهن فى الأساس ارتباطاتهم العائلية، لقد دخلن المجال السياسى العام فقط ليواجهن النظام الذى يحيلهن إلى أجواء الصمت أجواء العمل المنزلى. ومن ذلك التناقض نشأت فكرة المطالبة بالمشاركة على قدم المساواة مع الرجال فى معارضة

النظام العسكرى ومن ثم فقد كشف نمو السياسات النسائية وتركيزها على إضفاء الطابع الديمقراطى على الحياة اليومية والعلاقات بين النوعين، كشف ذلك عن الارتباط بين الحكم العسكرى وبين إنتاج ثقافة شمولية تحكم العائلة وتخضع المرأة[١٢٢]. وفى فترة تولى حكومة الوحدة الشعبية فى عهد الليندى ساهمت النساء بنشاط فى العمل فى منظمات الطبقة العاملة دون مراجعة أحوال خضوعهن فى المجتمع وفى الحقيقة إن أحد الأسباب المهمة التى أدت إلى إضعاف الليندى هو فشل اليسار فى تضمين تجربة المرأة كجزء من مشروعه الاشتراكى وكان هذا الفشل أحد الأسباب التى دفعت النساء إلى مساندة اليمين ومساندة استراتيجياته لتقويض الحكومة. لقد أدى تسييس الحياة اليومية من خلال مقاومة الحكم العسكرى إلى إدراك الحاجة إلى مفهوم أوسع للديقراطية يشمل كلاً من النوع gender والسياسات الثقافية .

هوامش الفصل الثالث

(١) الشعبية "كانت موضوع جدل كبير. انظر Ernesto Laclau, 'Towards a theory of populism', in Politics and Ideology in Marxist Theory, London 1977.

(٢) أثار هذه النقطة Jose Marti في مقاله المعنون 'Nuestra America', in Obras completas, La Habana 1963-65.

(٣) انظر

Antonio Gramsci, Selections from Prison Notebooks, London 1971.

(٤) Leon Enrique Bieber, En torno al oripen historico e ideologico del ideario naciona-lista populista latinoamericano, Berlin 1982, p. 27.

(٥) المصدر السابق. S. p.

(٦) Victor Raul Haya de la Torre, La Defensa Continental, Lima 1967, p. v-

(٧) Bieber, p. 45.

(٨) أعيد إنتاج الصورة في Steve Stein, Populism in Peru, Wisconsin 1980, p. 177.

(٩) Stein, p. 164.

(١٠) المصدر السابق. pp. 207, 212.

(١١) كما يشير البرتوفلورس جالندو في فان ماريا تيجوي شخصية رائدة في النظرية الماركسية، إذ عرفت La asonia de Maria Mariategui كتابات ماركس عن نمط الإنتاج الأسيوي في وقت متأخر عن ذلك.

(١٢) Alberto Flores Galindo, La agonia de Mariategui, Lima 1982, p. 31.

(١٣) المصدر السابق. p. 50.

(١٤) Gramsci, pp. 130-31.

(١٥) المصدر السابق. pp. 19-20.

(١٦) Jose Carlos Mariategui, 'El hombre y el mito', in El alma matinal, Lima 1959, p. 18.

(١٧) المصدر السابق. pp. 19, 22.

(١٨) L' He vivido en I ano? Mesa redonda sobre Todas las sangres, Lima 1985.

(١٩) Gramsci, p. 126.

(٢٠) المصدر السابق. p. 129.

(٢١) Mariategui, p. 21.

(٢٢) المصدر السابق. p. 56.

(٢٣) Bieber, p. 45.

(٢٤) Jean Meyer, La r'evolution mexicaine, Paris 1973, p. 282.

(٢٥) Jean Meyer, The Cristero Rebellion: the Mexican People Between Church and State, 1926-1929, Cambridge 1976, p. 181.

(٢٦) Jose Revueltas, El luto hr~mano, Obra Literaria, Mexico 1967, Vol. 1, p. 274.

(٢٧) انظر lohn Womack, Zapata and the Mexican Re~ol~ltion, London 1969.

(٢٨) Gonzalez Casanova, El estado y los partidos politicos en Mexico, Mexico 1981, p. 121.

(٢٩) المصدر السابق. pp. 122-3.

(٣٠) المصدر السابق. p. 128.

(٣١) المصدر السابق. p. 134.

(٣٢) Nestor Garcia Canclini, 'Las politicas culturales en America Latina', Part 2, Unoma'suno, No. 303, 10 sept. 1983, p. 6.

(٣٣) Sergio Zermeno, 'El fin del populismo mexicano', Nexos, No. 113, may 1987, p. 35.

(٣٤) Carlos Monsivais, 'Notes sobre el Estado, la culture nacional y las culturas populares Mexico', Cuadernos Politicos, No. 30, oct.-dic. 1981, p. 35.

(٣٥) M.K. Vaughan, The State, Education and Social Class in Mexico, 1880-1928, Dekalb 1982, p. 138.

(٣٦) المصدر السابق. pp. 144-5.

(٣٧) المصدر السابق. pp. 140-41, 252.

(٣٨) Alistair Hennessy, 'Artists, Intellectuals and Revolution: Recent Books on Mexico', Journal of Latin American Studies, Vol. 3, No. 1, p. 76.

(٣٩) Obra Completa, Rio 1962, p. 357. English translation, The Psychiatrist and Other Stories, Berkeley 1963.

(٤٠) المصدر السابق. p. 352.

(٤١) ان أعمال فرويد ولا كان المهمة جدا فى هذا السياق تنحو نحو نزع عملية الهوية من سياقها التاريخى. انظر
J. La planche and J-B. Pontalis, The Lansnage Of Psy che analy sis, Londan 1980 , pp.205-8

(٤٢) Octavio Paz, Posdata, Mexico 1970, p. 107; see also p. 40.

(٤٣) انظر جرامشى، صفحات (٦-١٠) حول المثقفين الذين يعدون متخصصين فى تقنيات التنظيم والسيطرة المنشرة فى المجتمع بأسره. انظر أيضا..
Roderic Camp, Intelle chuals and the State in Twenheth Century Mexico, Austin 1985.

(٤٤) Roger Bartra, La joula de la melancolia, Mexico 1987, p. 17.

(٤٥) المصدر السابق. p. 150.

(٤٦) لوجهة نظر إيجابية لأفلام كانتينفلاس الأولى، انظر...
"Instituciones: Cantinflas. Ahi estuvo el detalle", in Carlos Monsivis, Escenas de pudory livi andad, Mexilo 1988, pp. 77-96.

(٤٧) p. 26 انظر على سبيل المثال

(٤٨) Monsivais, 'Notes sobre el Estado', p. 33.

(٤٩) المصدر السابق. p. 34

(٥٠) المصدر السابق. p. 40

(٥١) نوقشت في الفصل 4 Her Hasta no verse, Jesus mio

(٥٢) Roberto Schwarz, Que horas sao, Sao Paulo 1987, p. 33.

(٥٣) المصدر السابق. p. 32

(٥٤) F. Welfort, O populismo na politica brasileira, Rio de Janeiro 1978, p. 71.

(٥٥) Getulio Vargas, 'A campanha presidencial', quoted in Octavio Ianni, O colapso do populismo no Brasil, Rio de Janeiro 1971, p. 161.

(٥٦) انظر :

Vivian Schelling, Culture and Underdevelopment in Brazil (1920-1968): Mario de Andrade and Paulo Freire, University of Sussex 1984, p. 214

لمناقشة الأصول النظرية أطروحة الدكتوراة

(٥٧) Schwarz, p. 46.

(٥٨) انظر Mario Vargas Llosa, 'El elefante y la culture', in Contra vientoy marea, Barcelona 1986, Vol. 2, pp. 313-22.

(٥٩) Renato Ortiz, Cultura brasileira e identidade nacional, Sao Paulo 1985, p. 71.

(٦٠) النقد لأورتيز. انظر pp. 72-4.

(٦١) Paulo Freire, Culture: Action for Freedom, 1970.

(٦٢) Ianni, p. 208.

(٦٣) Alberto Ciria, Politica y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955, Buenos Aires 1983, p. 275.

(٦٤) المصدر السابق. p. 72

(٦٥) المصدر السابق. p. 310

(٦٦) المصدر السابق. pp. 223-4

(٦٧) المصدر السابق. p. 285

(٦٨) المصدر السابق. p. 219

(٦٩) Nestor Garcia Canclini, 'Las political culturales en America Latina's Part 2, Unomasuno, No. 303, 10 sep. 1983, p. 6.

(٧٠) Silvia Sigal and Eliseo Veron, 'Peron: discurso politico e ideologia', in Alain Rouquie, ed., Argentina, hoy, Mexico 1982, pp. 190-91.

(٧١) Ciria, pp. 76-7.

(٧٢) المصدر السابق. pp. 279, 291

(٧٣) المصدر السابق. p. 282

(٧٤) Paul Virilio, Speed and Politics, New York 1986.

(٧٥) Beatriz Sarlo, 'Argentina 1984: la culture en el proceso democratico', Nueva Sociedad,

(٧٦) Josefina Ludmer, Elgeneroyouchesco: un tratado sobre la patria, Buenos Aires 1988, pp. 31-41.

(٧٧) Ernesto Laclau, 'Towards a Theory of Populism', in Politics and Ideology in Marxist Theory, London 1977, p. 167.

(٧٨) Juan Carlos Portantiero and Emilio de Ipola, 'Lo naciona popular los populismos realmente existentes', Nueva Sociedad, No. 54, 1981, p. 7. 1986.

(٧٩) Quoted in Peter Marshall, Cuba Libre: Breakiny the Chains? London 1987 p. 32.

(٨٠) Keen and Wasserman, A Short History of Latin America, Boston 1984, p. 46.

(٨١) انظر
David Hodges, The Intellectual Foundations of the Nicaraguan Revolution, Austin 1986.

(٨٢) انظر
Sandino's 'Manifesto of Light and Truth' in El pensamiento vivo de Sandino, ed. Sergio Ramirez Mercado, 5th edition, San Jose 1980.

(٨٣) D. Hodges, pp. 75-9.

(٨٤) Quoted in James Dunkerley, Power in the Isthmus, London 1988, p. 294.

(٨٥) المصدر السابق. p. 281.

(٨٦) فى هذا السياق يجب التذكير بأن تدريب الحرس الوطنى كان مصحوبًا بتمرينات على الاستجابة للنداء تتكرر كالتالى: "من عدو الحرس؟" "الشعب" "من أبو الحرس؟" سوموزا" عاش الحرس. "مات الشعب". مقتبس فى"
George Black, The Triumph of the people, London 1981, p. ss.

(٨٧) Sergio Ramirez speaking in a television documentary for Channel 4, The Making of a Nation, by Marc Carlin.

(٨٨) Daniel Ortega, 'La Revolucion es creatividad y imaginacion, in Hacia una politica cultural de la revolucion Sandinista, Managua 1982,p. 87.

(٨٩) انظر Comandante Bayardo Arce in 'E1 dificil terreno de la lucha: lo ideologico' in Hacia una politica cultural.

(٩٠) Ernesto Cardenal, 'La Cultura: los primeros seis meses' in Hacia una politica cultural.

(٩١) Sergio Ramirez, 'Los intelectuales y el futuro revolucionario, in Hacia una politica cultural, p. 127.

(٩٢) George Black & John Bevan, The Loss of Fear Nicaragua Solidarity Compaign-pamphlet, London 1980.

(٩٣) انظر
R. Pring Mill, 'Convirtiendo la oscurana en claridad', ورقة عمل غير منشورة أيضا 'The Role of Revolutionary Song- a Nicaraguan assessment' in Popular Music 6/2, 1987.

(٩٤) انظر
Carlos M. Vilas, The Sandinista Revolution, New York 1986.

(٩٥) انظر
G. Black, The Triumph of the People; Ernesto Cardenal, 'La democratizacion de la culture', in Hacia una politica cultural.

(٩٦) انظر
Robert Pring Mill, 'The Workshop Poetry of Sandinista Nicaragua', in Antilia, Vol. 1., 1984, No. 2.

(٩٧)
Junto al fogon te bese
los dias que llegue a verse.
Despues me dijeron
que te habias ido a la montana a combatir
y no te volvi a ver
haste aquella tarde
que venias de Leon con el pantalon verdeolivo
Y a camisa roia.
Te vi hermosa
mientras caminabamos por la carretera que va de Pueblo Nuevo. Junto al fogon me besaste y me dijiste que queries ser guerrillera del FSLN
De nuevo no te he vuelto a ver No se donde estas Eufemia.
Jose Antonio Rodriguez from the Esteli Workshop, in Poesia Libre, No. 7, Managua n.d.

(٩٨) انظر
J.A. Weiss, 'The emergence of popular culture' in S. Halebsky and J.M. Kirk, Cuba Twenty Five Years of Revolution 1959-1984, New York 1985.

(٩٩) انظر
Marshall, Cuba Libre.

(١٠٠) Quoted in Julianne Burton, 'Film and Revolution in Cuba' in S. Halebsky and H.M. Kirk, Cuba: Twenty Five Years of Revolution, p. 151.

(١٠١) انظر Marshall, Cuba Libre.

(١٠٢) Quoted in D. Hodges, The Intellectual Foundations of the Nicarayuan Revolution, p. 281.

(١٠٣) المصدر السابق، p. 260.

(١٠٤) Ernesto Cardenal, 'La democratizacion de la culture', p. 255.

(١٠٥) انظر, Carlos M. Vilas, 'What Went Wrong' in NACLA, Report on the Americas, June 1990.

(١٠٦) James Dunkerley, 'Reflections on the Nicaraguan Election', New Left Review 182, July/August 1990.

(١٠٧) C. Vilas, 'What Went Wrong', p. 15.

(١٠٨) Marie-Chantal Barre, Ideologias indigenistas y movimientos indios, Mexico 1983, p. 8.

(١٠٩) Efrain انظر 'Discurso en el politeama', in Sus mejores pa~inas, Lima n.d., p. 26. Kristal, The Andes Viewedfrom the City: Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930, New York 1987.

(١١٠) Barre, pp. 34, 61.1965, pp. 44-50.

(١١١) انظر Sebastian Salazar Bondy, 'La evolucion del llamado indigenismo', Sur, mar.-abr.

(١١٢) Barre,p.297.

(١١٣) Hector Diaz-Polanco, 'Neoindipenismo and the Ethnic Question in Central America', Latin American Perspectives, Vol. 14, No. 1, Winter 1987, pp. 90-91, 96.

(١١٤) النقاط السابقة أثارها رودريجو مونتويا فى محاضرة ألقاها حول الثقافة والهوية والسياسة فى معهد الدراسات الأمريكية اللاتينية، لندن فى ١٦ مايو ١٩٩٠.

(١١٥) In 'Los nueve monstruos', Poemas Humanos. English translation: Clayton Esh-leman, Cesar Vallejo: the Complete Posthumous Poetry, Berkeley 1978.

(١١٦) Quoted in Jesus Martin-Barbero, De los medios a las mediaciones, p. 216.

(١١٧) انظر Ilse Scherer-Warren and Paulo J. Krischke, eds, Uma revolu~ao no coridiano?, Os novos movimentos sociais na America do Sul, Sao Paulo 1987.

(١١٨) M. Agosin, Scraps of Life, London 1987.

(١١٩) أقتبست من المصدر السابق., p. 83.

(١٢٠) G. Brett, Through our own Eyes, London 1986, p. 47.

(١٢١) M. Agosin, Scraps of Life.

(١٢٢) انظر Patricia M. Churchryk, 'Feminist Anti-Authoritarian Politics: The Role of Women's Organizations in the Chilean Transition to Democracy', in The Women's Movement in Latin America, ed. Jean Jacquette, Unwin Hyman, Boston 1989.

الفصل الرابع

الثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة

إحدى المشاكل التي تواجهنا عند استخدام تقابل مثل «الشعبي» ضد «الرفيع» هي استدعاء تقابلات أخرى مثل المبتذل ضد المهذب ، ملوث ضد نقي، إلخ. ونتيجة لذلك، يصبح المجال الثقافي بأكمله عرضة للاستقطاب بسبب هذه التقابلات التي تبدو متماثلة. ومع ذلك، فهذا التماثل ظاهري فقط : فهو ينتج عن طريق صنع تقابل مثل رفيع ضد وضيع من خلال فرض أو وضع كل شيء في داخل فئة أو أخرى. وفي نفس الوقت، النزعة هي أن تصفف هذه التقابلات مع بعضها البعض إلى أن يصنعوا شبكة ثقافية متكاملة فتتجاوب التقابلات مثل رفيع/ وضيع، إنسان/حيوان، أليف/همجي وغيرها مع بعضها البعض. والتفكير بهذه الطريقة يعني تجميد المجال الثقافي وحذف ما هو انتقالي، مهجن، متعدد، أو غامض. أي تجاهل حقيقة إن هذه التقابلات القطبية ما هي إلا «نقاط فصلية في عملية التكوين»[١].

والمعجم الذي يضع الرفيع مقابل الوضيع وغيرها من التقابلات هو معجم تراتبي، وبالمعنى التاريخي يكون قد أكد وعزّز الضوابط المهيمنة التي مارستها الطبقات البرجوازية الحاكمة. والطريق الأكثر إغراء للخروج من هذه المشكلة هو عكس المصطلحات، وإثارة الوضيع، المبتذل، العامي، الغير متعلم، ضد ادعاءات وصرامة وجمود الثقافة «الكلاسيكية» أو «الرفيعة»[٢]. وقد أصبح هذا الموقف في أشكاله المألوفة الخاصة بالمسيحية الخلاصية الاجتماعية- فكرة أن العالم مقلوب رأساً على عقب، وعبادة الكرنفال كتدمير- أصبح هذا الموقف شائعاً للغاية في الدراسات الثقافية. مثل هذه المتضادات تنتمي لاشارات طوباوية (أو هروب، في الواقع) من جانب المثقف، الذي ينحاز بشكل واضح إلى جانب الملائكة - أو في الواقع في هذه الحالة، ناحية الشيطان،

الوضيع، المهمش، وتبقى اللغة التراتبية. ورغم أن هذه التضادات تتوافق مع الرموز التى تستخدمها الجماعات الاجتماعية، إلا أنها لن تنفع كمنهج للتحليل الثقافى. فمعالجة موضوع السلطة على المستوى الرمزى فقط لن تتطرق إلى عملية التفصيل الاجتماعى للسلطة. فأن نتماهى مع المهمشين لا يزيد فهمنا للسلطة الاجتماعية، وفى نفس الوقت، وبمعنى تاريخى عملى، لم تعد التمييزات بين الثقافة الرفيعة والثقافة الوضيعة محددات للطبقات الاجتماعية. ومع الانتشار المتزايد لوسائل الإعلام الإلكترونية، حدثت تحولات فى عملية الاستهلاك. فالنزعة فى العقود الأخيرة كانت نحو مستودع ثقافى واحد عبر الطبقات الاجتماعية مما أدى إلى أن تصبح الثقافة الشعبية أقل تواجداً كمستودع لمواقف مقاومة رمزية.

وقد قدم كل من ستاليبراس Stallybrass ووايت White فى كتابهما المفيد The politics and poetics of transgression [٣]، محاولة نقدية لعملية تمجيد الكارنفال، الأسواق وأشكال أخرى من أشكال الثقافة الوضيعة، مع إشارة خاصة لكتاب باختين. وسياق المناقشة هو الثقافة البريطانية والأوروبية على مدار أربعة قرون، وهناك اختلافات مهمة عند دراسة الثقافة الأمريكية اللاتينية، وهذه نقطة سوف ندرسها لاحقاً. ويذهب كتابهما إلى مدى قصير فى نقد هذه الموضة الثقافية، ويوضح خطر البقاء تحت سيطرة المصطلحات وفى الوقت نفسه السعى لتحليل عملياتها. وهكذا فهما ينقدان عملية تمجيد الوضيع دون نقد استخدام رموز تصنيفية تراتبية. وبالفعل، يفترضان أن أى نقد يجب أن يظل داخل «إطار الخطاب» هذا. ويجب أن يكون كذلك، بالنظر إلى افتراضهما بأن هذا الخطاب بعينه هو نوع من القواعد الثقافية الأساسية، تتحكم فى كل المعانى «إن تقابل الرفيع/الوضيع الموجود فى كل واحد من المجالات الرمزية الأربعة – أشكال نفسية، جسد الإنسان، المكان الجغرافى والنظام الاجتماعى– لهو أساس رئيسى لآليات التنظيم والفهم فى الثقافات الأوروبية.... الثقافات «تفكر بنفسها» بأكثر الطرق فعالية ومباشرة من خلال الرموز المجمعة لتلك التراتبات الأربعة»[٤]. وبذلك أن تجمد وتعمم المصطلحات بهذه الطريقة يعطيهم صلابة دلالية تخفى دورهم كضوابط مفاهيمية، ضوابط تقلل وتثبت تعددية أى ثقافة. وعمل التاريخ

الثقافى، فى رأينا، هو استعادة هذه التعدديات، وفى نفس الوقت، كشف كيف تم تقليصها. وإحدى الوسائل الأكثر فعالية فى هذه المهمة هى الأعمال الفنية وسوف نستفيد منها لأقصى درجة كما سيتضح لاحقًا.

إن عملية تصفيف التقابلات الضدية، خاصة إذا ما تضمنت تقابل النوع (الجندر) هى تيار حديث مألوف فى مدارس النقد الأدبى والثقافى. فالمجموعة من هذه التصنيفات، خاصة تلك التى تنتمى للنوع، تميل إلى أن تكون مستخدمة كوسيلة تفسيرية شاملة لنص أو مجموعة نصوص، على أساس الافتراض الضمنى بأن تقابلات أخرى سوف تصطف وراءها، ومن الأشياء التى يوضحها كتاب ستاليبراس ووايت حقيقة أن عملية تصفيف التقابلات المركزية بحيث تتشابك كل مجموعة مع الأخرى، هى إنجاز تاريخى للبرجوازية الأوروبية فى عملية «انتاجهم للمكانة والهوية من خلال إنكار الوضيع»[٥]. إن عملية تقسيم الاجتماعى إلى رفيع ووضيع، مهذب ومبتذل، ترسم فى نفس الوقت التقسيمات الموجودة بين الجسد المتحضر والجسد الغريب، بين المؤلف والكاتب المأجور، بين النقاء الاجتماعى والتهجين الاجتماعى»[٦]. إن الفعل التاريخى للبراجوازية موجود فى «المعية» التى تقبل دون أى تشكيك، والتى تعتمد على عملية طويلة معقدة لعملية إحلال التجانس اللغوى والثقافى[٧].

وفى أمريكا اللاتينية، كانت المحاولات لفرض وتعزيز التفكير الانقسامى فى ضوء الرفيع/الوضيع، الداخل/ الخارج وغيرها، كانت هذه المحاولات مميزة لأنظمة حكم قمعية، أحدثتها الدكتاتورية التشيلية، وذلك كما تذكر نيللى ريتشارد Nelly Richard [٨]. إن الفضاء الرمزى المتجانس، الذى كان أداة سيطرة الطبقة البرجوازية فى أوروبا، يتسق بشكل أقل فى المجتمعات الأمريكية اللاتينية. ويمكن توضيح أهم الأسباب لهذا الاختلاف كالتالى. لايزال هناك اختلافات كبيرة فى النظام الثقافى والتشفير بين السكان الأصليين، المخلَّطين mestizos والمجموعات المستغربة. وكنتيجة لذلك، فحتى فى داخل البلد الواحد يتحدث الناس بلغات مختلفة ولا يتشاركون فى نفس التقاليد الخاصة بالتصوير الأيقونى، ولا يفكرون بأنفسهم باعتبارهم لهم هوية واحدة مماثلة. بالإضافة لذلك، هناك تجمعات لتشكيلات اقتصادية مختلفة جداً، رأسمالية،

وما قبل رأسمالية وإحدى نتائج كل هذه الاختلافات هو أن عملية تشكيل الدول-الأمة لم تكن مكتملة.

دعنا نفكر، للحظة، فى حالة البيرو حيث لايزال السكان الآنديون يحافظون على أشكال الاجتماعيات التقليدية والتى لاتتناسب مع محاولات الجماعات الحاكمة المتتالية لتأسيس دولة-أمة. أحد المشاكل الكبرى كانت العنصرية المزمنة لسلطات الدولة وممثليها. وخلال العقد الماضى، فى أثناء الحرب الأهلية بين الجيش ومحاربى « الطريق المضىء الماوى » The Maoist Sendero Luminoso، تكشفت مرة أخرى الأجندة التاريخية غير المقررة التى تعود إلى القرن السادس عشر، وتكشفت، فوق كل شَىْء فى شكل عنف غير محدود لدولة ضد سكان المناطق الخلفية النائية، وتقدم الأغنية التالية استجابة وتشخيصاً:

عندما تمتلئ أعين الأطفال

بالكره

هل تستطيع أغنيتى أن تظل أغنية ؟

هل تستطيع دموعى أن تظل دموعًا ؟..

قطعوا رأس بقرتى

أخذوا جهاز الراديو الذى أمتلكه

يقولون «أمك مُولَّدة Cholo"

ولايزالون يقولون «يحيا الوطن»

ولايزالون يقولون «يحيا الوطن(٩).

ومؤلف الأغنية هو كارلوس فالكونى Carlos Falconi، من مدينة هوامنجا، أياكوشو، والنص مكتوب بلغة الكوشوا Quechua؛ وتعلن الأغنية عن انفصال عالم السكان الأصليين الفلاحين. وإن الكلمات الإسبانية يحيا الوطن "viva la patria" تفشل فى تحقيق الوحدة الاجتماعية. بل على العكس إن تمزيق أى حس مشترك بالمجتمع

يكشف فراغ هذه اللغة من المعنى، تلك اللغة التى استقدمت من مذهب التنوير الفرنسى أثناء فترة التحرر من إسبانيا، والتى تتبنى فكرة المجتمع الوطنى. بالإضافة لذلك، إن كشف لغة الوطنية الحماسية باعتبارها شيئًا هزليًا قد نتج من إحساس أكثر عمقًا بالانفصال. إن الارتباط الأساسى واللازم ما بين الأشياء ومعانيها ووحدة الثقافة مقطوع. فالإمكانية الأكيدة لوجود تبادلية للمشاعر الإنسانية أو التى من الممكن أن تجعل الاجتماعية ممكنة قد تم تدميرها. ما ثمن الأمة؟ ليس هناك رد من قبل أى مجموعة سياسية، ولم يصدر بيان من أى مثقف يقترب من قدرة هذه الأغنية أو أغنيات أندينية أخرى معاصرة على مواجهة وفهم عملية العنف الاجتماعى فى البيرو(١٠).

إن الرموز الوطنية الحماسية، مثل الأعلام والأناشيد الوطنية، والمستقاة من لغة التصوير الأيقونى الخاص بعملية التنوير الأوروبية، هذه الرموز لاقت نجاحًا متنوعًا فى التغلغل فى وسط السكان الأمريكيين اللاتينيين، وذلك حسب تاريخهم المختلف. فإن الحركة الكبرى نحو إحلال التجانس محل التغاير، أى اختلاف الانقسامات الثقافية- قد حدث، ليس كما حدث فى أوروبا من خلال التعليم والصحافة، وإنما من خلال صناعة الثقافة ووسائل الإعلام الإلكترونية، وبشكل أساسى فى أثناء الثلاثة عقود الماضية. ولم يكن هناك أى عصر كلاسيكى للبرجوازية- وذلك لايعنى أنه لم تكن هناك محاولات لتقليدها- كما فى حالة فاسكونثيلوس Vasconcelos فى المكسيك. وبالإضافة إلى عملية تدمير الرموز والذاكرة- أى فصلها عن موقع محدد فى الزمان والمكان- فإن الإعلام الجماهيرى قد أنتج عملية تهجين أدت إلى أن تنتشر العلامات الثقافية عبر الحدود الاجتماعية، العرقية وحدود الدولة- الوطن، وهنا تصبح فكرة الثقافة الرفيعة كمجال منفصل فكرة مستحيلة. ولقد كان مصطلح «ما بعد الحداثة» الذى يستخدمه البعض لوصف هذه الحالة موضع دراسة ومناقشة واسعة فى أمريكا اللاتينية(١١). وكان هناك درجة من الإجماع على الاقتراح الذى يرى أن تميز حداثة أمريكا اللاتينية نابع من أنه حدث بدون حداثة، ونظرًا لأن ما حدث فى العقود الأخيرة هو عملية تحديث جزئية ومشوهة، فإن الحديث عن حالة ما بعد حداثة فى أمريكا اللاتينية يعد أمرًا غير ملائم . وفى الواقع هناك حاجة ؛ لأن تساهم أمريكا اللاتينية فى الدراسات الثقافية وذلك نظرًا لهذه الاختلافات الرئيسية.

وأحد الأشياء الضرورية الخاصة بالمعالجة الأمريكية اللاتينية هو إعادة تعريف الفن، وسوف نستخدم، طيلة الباقي من هذا الفصل، الإبداع الفنى كأداة للتحرى وفحص الانقسامات الثقافية. ويجب تقييم الثقافة الرفيعة فى أمريكا اللاتينية باعتبارها Caltura ilustrada, erudita, letrada (ثقافة متنورة، واسعة المعرفة، متعلمة)، وهذه مصطلحات تنطوى على تقابلات يصعب تعريفها وإن كانت تتسم بصفة عامة بعدم المعرفة والتعليم. وقد استخدمت الثقافة الرفيعة فى الفن كعلامة مميزة رئيسية، مع الحكم بأن المنتجات الجمالية للقطاعات الشعبية لا ترقى لمستوى الفن.

وفى الواقع، لقد تم إنكار مصطلح «الجمالى» على أعمال الفن الشعبى، نظراً لانغماسها فى الطقوس ولاستخداماتها الأخرى. وهكذا، فمن الواضح أن التقابل ثقافة رفيعة/ثقافة شعبية ليس تقابلاً متماثلاً أو متجانساً، وإن عكسه لن يساعد فى التخلص من التشوه الذى يولده.

وأحد الحلول التى يفضلها ميركو لاور Mirko Lauer، هو تجنب استخدام كلمة فن على الإطلاق عند الإشارة إلى المنتجات المحلية للسكان الأصليين(١٢). والخطر هنا هو أن هذه المنتجات تظل إلى حد ما مجردة من الأهلية، فى حين أن الحاجة هنا هى تحدى مصطلحات التعريف السائدة. خصوصاً وأن هناك صعوبة فى الدفاع عن جماليات هذه الأشياء إذا لم نسمها فناً. ويدعو الناقد الباراجوانى تيسيو اسكوبار Ti-cio Escobar إلى استراتيجية مختلفة، ويصمم على استخدام مصطلحى الفن المحلى والفن الشعبى، وذلك لأنهما يرفضان الاستخدامات المهيمنة حالياً لكلمة فن. فالتقابلات المفاهيمية التى أصبحت سائدة فى أوروبا تفكك ما هو متوحد فى الفن المحلى والشعبى: «هناك إزواج معينة من التقابلات التى نشرتها نظرية الفن (مثل نافع-جميل، الفن-المجتمع، الشكل-المحتوى، الجمالى-الفنى، إلخ.) هذه التقابلات المعينة لا يمكن تطبيقها ببساطة على واقع لا يقدم عناصر منفصلة لتأكيد وتعزيز هذه التقابلات»(١٣). إن عملية فرض تقابلات غير مناسبة تتضمن فكرة الثنائية التراتبية للفن مقابل الحرفية artesania، الناشئة من افتراضات متعلقة باستقلالية الشكل باعتباره محدداً لخبرة فنية حقيقية وأصيلة. «هناك افتراض بأن كلمة فن تنطبق على سلسلة من الظواهر الثقافية التى يهيمن فيها الشكل على الوظيفة ويشكل فيها جمالاً منفصلاً يدرس بحد

ذاته، وذلك مقابل المشغولات الحرفية artesanias أو الفنون الصغيرة minor arts التى يسود فيها الاستخدام أكثر من الجوانب الشكلية»[١٤]. وتعود فكرة أن العمل الفنى منحة إلى البرنامج التنويرى الذى هدف إلى تحقيق استقلالية النشاطات الثقافية المختلفة، مع استقلالية الشخص الفرد، وقد تلقت هذه الأفكار صياغة كلاسيكية فى فلسفة كانت Kant.

إن كلمة فن، كما يذكر بورديو Bourdieu تم وضعها داخل «جزيرة مقدسة معارضة بشكل منظم ومفاخر لما هو دنيوى ولعالم الإنتاج اليومى... مثل علم اللاهوت فى الحقبة الماضية[١٥].

ومرة أخرى، يتعامل المرء مع افتراضات تنطوى على ظروف اجتماعية لاتتواءم مع حالة أمريكا اللاتينية. فإذا ما افترض المرء أن الوظيفة الجمالية هى عامل مميز فى الفن، إذن سيستبعد الفن الشعبى، وذلك نظراً للالتحام القوى ما بين «الوظائف الطقسية، الجمالية، الدينية، السياسة وحتى المضحكة»[١٦]. إن الوظائف غير الجمالية تجعل المشغولات الحرفية artesania فى مرتبة أقل من الفن «الحقيقى». ومع ذلك، عند فحصها بدقة، نجد أنها تعبر عن أنماط معينة من الاجتماعية والتوليف الثقافى وليس عن صفات دونية للشىء الفنى. والمثال المتطرف هنا هو الاحتفال الطقسى المحلى الذى «باعتباره التكثيف الأقصى للخبرة الجمعية المجتمعية، يعد ذروة الفن المحلى الأصلى؛ ففى الطقس تتمازج وتتكثف التجليات الجمالية المختلفة (العناصر البصرية، الرقصات، الموسيقى، والتمثيل). إنه فن شامل بالمعنى الحالى للكلمة»[١٧].

واهتمام تيسيو أسكوبار Ticio Escobar الأساسى ينصب على دراسة الثقافات الشعبية الريفية. إذ إنه إذا ما اتجه المرء صوب الثقافة المدينية الجماهيرية، فإن فكرة استقلالية الفن فى مقابل الممارسات النفعية سوف تكون غير مناسبة فى أمريكا اللاتينية. فبالإضافة إلى الأدب، الذى كان من بين الأشياء التى ساعدت على وجود هذه الاستقلالية أو على الأقل الشكل الأيديولوجى لها فى أوروبا فى القرن التاسع عشر، كان هناك أيضاً تزايد ضخم فى التعليم وتوسع كبير فى سوق الكلمة المطبوعة. وقد مكن كل ذلك الكتابة الأدبية من أن تصبح نشاطاً ذاتى الدعم وأن تشغل نطاقاً محدوداً

داخل نظام التعليم المعمم، وكذلك تمكن الكاتب من أن يسكن فى برج عاجى منفصلاً عن ابتذال الثقافة الجماهيرية. ولكن فى البرازيل فى القرن التاسع عشر، والمثال ينطبق على باقى دول أمريكا اللاتينية، لم تنشأ مثل هذه القطبية- فنظرًا لهشاشة الرأسمالية ومحدودية التعليم، ظل السوق الثقافى محدوداً. ولم تكن المواجهة بين الثقافة المتعلمة والجماهيرية (مثلاً فى ضوء الصحافة والكتابة الأدبية) محددة بوضوح مثلما كانت فى أوروبا. وفى نفس الوقت، لم تكن الأنماط المختلفة للأعمال الذهنية الثقافية منفصلة، أى أن السياسة ودراسة المجتمع كانتا متضمنتين فى الأدب. وقد تقلصت حدة عدم استقلالية الأدب بالمقارنة مع خطابات أخرى قرابة الأربعينيات، وبالتحديد عندما أصبح التقسيم الاجتماعى للعمل واستقلالية المهن وكذلك البنية التحتية الرأسمالية، عندما أصبح كل ذلك متماسكًا[١٨].

وقد أصبحت الاختلافات المشار إليها محل دراسة التاريخ الأدبى والنقد الأدبى، وكانت النزعة السائدة هى وضع الأدب الأمريكى اللاتينى الحديث داخل عملية «اللحاق» بالنموذج الأوروبى للاستقلالية والاحترافية. وهذا الرأى يرى أن ما يدعى «ازدهار» الرواية الأمريكية اللاتينية فى الستينيات والسبعينيات يعتبر الإنجاز النهائى «للنضج». وهذا الاتجاه الذى لايزال سائدًا فى وسط الأكاديميين والنقاد الأوروبيين، ساد أيضًا حتى وقت قريب وسط النقاد الأمريكيين اللاتينيين. فافتراض أن الأدب الأمريكى اللاتينى موجود للتنافس مع الأدب الأوروبى يعتبر تناولاً غائيًا : فهو لا يستطيع تفسير الإنتاج والاستقبال الفعلى لأدب هذه المنطقة. إن التطور القوى للنقد الأدبى الأمريكى اللاتينى على مدار العقدين الأخيرين يعكس النزعة لفرض النماذج المتمركزة حول أوروبا وبالتالى التعتيم على الاختلافات. وقد قدمت أنجيل راما Angel Rama، إحدى رائدات النقد الأدبى الأمريكى اللاتينى، رؤية جديدة ومضادة لهيمنة للمصطلح النقدى «تناص»، "intertextuality".

ونظرًا لأنه يشير بشكل عام إلى الإشارة والاصداء التى تربط نصًا بنصوص أخرى، فإن المصطلح استخدم لتجريد الأعمال الأدبية الأمريكية اللاتينية من تاريخيتها

وذلك بوضعها فى مجال إشارات ومرجعيات أدبية أوروبية وشمال أمريكية. وقد أعطت راما Rama المصطلح انعكاسًا استراتيجيًا، وذلك بالكلام عن التناص مع الأدب الأوروبى أو التناص مع الثقافة الأمريكية اللاتينية، كبدائل تحتاج لمواجهة النقاد[١٩].

الأدب والوطن

إن النزعة لخلط ما كان فى أوروبا يعد خطابات ثقافية منفصلة تتمثل فى كتاب سارمينتو Sarmiento المعنون Facundo (1845)، ويعد هذا النص من النصوص العظيمة المؤسسة لأدب أمريكا اللاتينية. ومحط اهتمام الكتاب هو عملية تشكيل الأرجنتين لتكون وطنًا حديثًا، وقد كتب الكتاب لصالح وحدة الوطن، ولتكون بوينوس أيريس قوة التحديث المركزية، وضد الفيدرالية، الشبح الذى أرق الليبراليين طيلة القرن التاسع عشر خوفًا من التفكك والفوضى. وقد ظل هذا النقاش، المركزية ضد الفيدرالية، أهم النقاشات فى التاريخ السياسى لأمريكا اللاتينية بعد الاستقلال والذى اهتم به بوليفار بالغ الاهتمام. ولكن هذا النقاش يضيف بعدًا جديدًا. فبوضع الأرجنتين داخل خطاب كولنيالى يجعل من قدر الرأسمالية أن تسيطر على «الهمجية» فى أفريقيا، آسيا، والشرق الأوسط، يحاول فاكوندو Facundo جعل الحضارة والبربرية أساس مجموعة من المقابلات التراتبية، وفى هذه الحالة، أى حالة تعزيز وتأكيد الحدود الثقافية، تصبح المدن «استمرارًا لأوروبا»، بينما تهدد المناطق الريفية الداخلية بإذابة المبادئ الأساسية للوحدة والترابط الاجتماعى[٢٠].

ويمكن الحصول على نمط التقابلات التراتبية التى تعضد الحدود الثقافية من خلال الاستبيانات التى أرسلها سارمينتو Sarmiento إلى مناطق ريفية متنوعة والتى صممت لقياس مدى انتشار فكرة «التنوير» (Las Luces). المحادث فى الحوار التالى شخصية محترمة ومرموقة:

س: كم عدد المواطنين المرموقين فى [مدينة لاريوخا Larioja]؟

ج: فى المدينة يوجد حوالى ستة أو ثمانية.

س: كم عدد المحامين الذين يمارسون مهنتهم هنا؟

ج: لا يوجد.

س: كم عدد الأطباء الذين يزورون المرضى؟

ج: لا يوجد.

س: كم عدد الرجال الذين يرتدون ملابس صباحية (Frac)؟

ج: لا يوجد[٢١].

من الواضح أنه لا يوجد أى طبقة رأسمالية أو مهنية ويوجد قدر كبير من الفقر. ويقارن سارمينتو هذه الحالة مع التدمير الذى سببه الغزو التركى لليونان، فى الوقت الذى يصبح فيه الـ Frac مؤشر فيتشى Fetishistic لوجود الحضارة.

ولكن، رغم محاولة فرض نموذج ثقافى رفيع أوروبى على الأرجنتين، إلا أن نص سارمينتو محدد بالسياق الأمريكى اللاتينى الذى أُنْتِجَ النص بداخله. ففى المقام الأول، يجمع النص ما بين السياسة وعلم الاجتماع والأدب الخيالى. ولكن الخيالى، أى البعد الشعرى- الذى يسميه سارمينتو «أكاذيب الخيال»- لا يستطيع أن يجد مادته فى حياة المدن والحضارة[٢٢]. إن الفردية المنتشرة والحاجة للانطلاق من سجن الاعتقاد فى التقدم عن طريق التعليم والعمل الجاد والكياسة الاجتماعية، كل هذه الأشياء لا يمكن إشباعها إلا من خلال الثقافة الريفية ما قبل الرأسمالية للـgaucho والتى موقف سارمينتو منها مبهم. ورغم أن ذلك يعنى تحلل الاجتماعيات، إلا أن ذلك أيضًا جذاب: «الـ guocho لا يعمل، هو يجد الملبس والطعام جاهزًا فى المنزل؛ والاثنان توفرهما الماشية التى يمتلكها أو التى يمتلكها صاحب الأرض أو قريب له. فالعناية التى تتطلبها الماشية مقصورة على الرحلات الترفيهية»[٢٣]. وهنا توفر المناظر الطبيعية الممتدة والنائية للمراعى الطبيعية، مكان حياة الـ gaucho، توفر الوحى والإلهام الذى يستطيع من خلاله الخيال كسر قوالب جماليات الكلاسيكية الجديدة التى انتهى عصرها. فهذه «الطبيعة الصامته، الجليلة، الضخمة، المهيبة» تقاوم الترسيم حسب مخططات الحضارة

الأوروبية[٢٤]. فلا يمكن لغريب قراءة هذه الأرض. ولذلك فالمهارات التقليدية للمرشد ba-queano مطلوبة وضرورية. إذ يستطيع المرشد عن طريق الملاحظة والشم أو لمس التغيرات البسيطة لسطح الأرض والخضرة المتفرقة، يستطيع أن يحدد موقعًا ما بدقة. ويعترف سارمينتو بمهارات المرشد باعتبارها شكل شرعي من أشكال المعرفة: «إنه الطوبغرافي الأكثر اكتمالاً ، إنه الخريطة الوحيدة التي يأخذها الجنرال معه لتوجه تحركات حملته»[٢٥]. وهنا يتضح أن إعجاب سارمينتو بالمجتمع الرأسمالي الأوروبي يفقد مركزيته، ويتم الاعتراف بالأشكال الشعبية من أشكال المعرفة. والمرشد واحد من الأنماط الأربعة لـ gaucho التي يقدمها سارمينتو باعتبارها أشياء ضرورية لتأسيس «أدب وطني» حقيقي. والثلاثة الآخرون هم الـ rastreador (واجد الطريق)، المغني (مؤلف الشعر الشفاهي)، والـ gaucho السيِّئ . ويحاول التصنيف الأخير وضع العنف الاجتماعي داخل نظام رمزي مسيحي وبالتالي السيطرة عليه: وهي خطوة أصبحت مهمة في الاستخدامات الأخيرة لـ gaucho كما ذكرنا في الفصل الأول، والشيء الذي يبدأ في الظهور في عمل سارمينتو هو أن مشروع التمدين الذي تبنته البرجوازية الليبرالية الأرجنتينية فشل في توفير الوصلات الفعالة اللازمة لبناء هوية وطنية. ولهذا السبب، كان من الضروري استخدام الثقافة الشعبية.

وقد طرحت المشكلة نفسها بشكل حاد أمام النخبة الحاكمة في باراجواي في أثناء حرب التحالف الثلاثي، التي حاربت فيها باراجواي ضد البرازيل، مع أراجواي والأرجنتين في الفترة من عام 1865 إلى عام 1870. وتكشف الصحيفة الحماسية التي نشرتها هذه النخبة في وقت الحرب عن مصاعبها. وعنوان الصحيفة كان cabichui بلغة Gvarani، اللينجوا فرانكا الوطنية. ولكن نظرًا لأن الاستخدام لغة Guarani كان مقصورًا على التواصل الشفهي فقط، فإن محتويات الجريدة كانت تكتب بالإسبانية، أملاً في أن تنقل الأقلية المتعلمة من القوات رسالتها إلى الأغلبية الأمية. وكان يقدم للأميين وسيلة مرئية للاتصال : فكان هناك على كل صفحة عدد من الرّوسمات الخشبية. التي استخدمت الأسلوب الخاص بأشكال الفن الشعبي والتي سيدركها الأغلبية وتنقل لهم خبرة الحرب. وكوسيلة للتواصل الاجتماعي، فإن الـCabichui أفصحت عن عدم تجانس خارق للعادة: فمن ناحية، هناك خطاب حماسي مأخوذ من

معجم التنوير الأوروبى، تعابير لاتينية وإشارات إلى الميثولوجيا الكلاسيكية، ومن الناحية الأخرى، هناك الأسلوب الشعبى المرئى الغرائبى الخاص بالروسمات الخشبية.

دعنا نأخذ مثالاً آخر لعدم تجانس الإنتاج الأدبى فى أمريكا اللاتينية. ففى عدد من بلدان أمريكا اللاتينية، فى القرن التاسع عشر، كان هناك انتشار واسع لما يعرف بـ pliegos Sueltos، أوراق كبيرة مطبقة، شبيهة بأدب الحبل Cordel الذى انتشر فى البرازيل فى القرن العشرين، كما سبق ذكره. وكانت هذه الأوراق تباع على أرصفة الشوارع، وقد قدمت هذه الأوراق، فى شكل قصائد قصصية، حكايات عن الأحداث السياسية وقصص الجرائم والحب. وفى شيلى، بدأ ظهور هذه الأوراق منذ ستينيات القرن التاسع عشر[٢٦]. ويعكس قطع وشكل هذه الأوراق المستوحاة من كثرة وتنوع الأوراق المطبوعة والصحائف الصغيرة التى ظهرت فى بداية الفترة الجمهورية، يعكس هذا القطع وهذا الشكل حقيقة أن عدداً كبيراً من الفنانين والمثقفين قد دخلوا مجال الصحافة. وكان الجمهور الرئيسى لهذه الأوراق Pliegos Sueltos مكون من العمال الذين اعتادوا الالتقاء بعد العمل والاستماع إلى أحد منهم يقرأ عاليًا: وبهذا المعنى، فقد شكلت هذه الأوراق نقلة ما بين الشفاهية والتعليم. وقد مثلت هذه الأوراق لقرائها «فتح فضاء الكتابة، الذين كانوا مستبعدين منه فى السابق»[٢٧].

وما تكشفه هذه الأوراق فى ضوء الحدود بين الطبقات الثقافية «الرفيعة» و«الوضيعة» هو أن مثل هذه التقسيمات كانت عائمة بشكل نسبى: فمن الواضح أن القراء كانوا يجمعون ما بين طبقات ثقافية مختلفة.

وفى القرن العشرين، هناك تحول كبير فى أشكال الفن الانتقالى إلى الأشكال الهجينة. ويمكن تعريف الهجين كانقطاع عن فكرة التقليد، كتراكم على مدار الزمن، وظهور لمعيات جيدة بحيث يمكن لعناصر فى مناطق وتاريخيات كانت منفصلة سابقًا أن تتجمع معًا[٢٨]. وهى ظاهرة تزايدت بشدة نتيجة انتشار وسائل الإعلام الجماهيرية. ويمكن تتبع المرحلة الأولى منها فى الحركات الطليعية التى ظهرت فى بداية القرن العشرين، مثل حركة الحداثة البرازيلية. فقد اقترح الحداثيون البرازيليون إذابة الحدود الثقافية والتى سوف تعيد تشكيل وتصحيح الوطنى كلية. ولكن تصورهم

لهوية وطنية جديدة نابعة من عملية التحديث كان «فانتازايا Fantasy» (كلمة ريناتو اورتيز Renato ortiz) غير مصحوبة بتنمية اقتصادية حقيقية[٢٩]. وحقيقة أن مشروع الحداثة نشأ قبل التغيرات الاجتماعية الحقيقية التى سوف تكونه، يساعد فى تفسير النزعة البرازيلية للموقف النقدى تجاه الحديث، بحيث تعامل الأشكال الخارجية للحداثة، مثل العمارة، كما لو كانت تمثل فى حد ذاتها عملية التحديث الاجتماعية والاقتصادية.

وأحد التأكيدات المهمة فى البيانات الحديثة البرازيلية كانت خاصة بالحاجة إلى الجمع ما بين البدائى والحديث. وقد اعتبر هذين البعدين مهمين وحاسمين لكى يمكن تحقيق ثقافة وطنية شعبية وأيضًا عالمية universal. «لدينا أساس مزدوج وموجود – الغابة والمدرسة»: «الهمجيون، السذج الفاتنون، واللطفاء» وفى نفس الوقت «قراء الصحف»[٣٠]. و«لغة بدون ثقافة وتعليم» كانت ضرورية، «الطبيعى والنيولوجى». وقد تضمن البرنامج إعادة تقييم للبدائى، وذلك ضد الثقل الميت للأكاديميين Qoutores: «الحمل المضاد للأصالة البدائية لكى تجعل المذهب الأكاديمى غير ذى نفع». ومن ضمن جدول الأعمال كان «الغوص» داخل ما اعتبرته الثقافة الرسمية بربريًا وهمجيًا، خاصة الثقافات السوداء والهندية[٣١]. أما «البيان الكانيبالى» "The Cannibalist manifesto" (Manifesto Antropofage) فقد ذهب أبعد، ليقدم الكانيبالية كصورة ومنهج لاستيعاب بدائى للآخر المتحضر، وذلك من خلال فكرة التمثل والهضم للقوى النافعة للسيد الكولنيالى وأتباعه – عكس السيطرة الاستعمارية من قبل الـ doutores الحكماء البيض والكارثة التى أتوا بها. ولم يكن لدى هذا المخطط علاقة بالثقافة القبلية الفعلية، وهذه هى الدراسة الأنثروبولوجية التى ظهرت مؤخرًا فى القرن العشرين. ومع ذلك، فقد اقترحت رؤية جديدة فعلاً للثقافة البرازيلية، وكما علق أنطونيو كانديو Antonio Candi-do، إن موقف «الحداثيين» عندما يحلل بعمق، فهو يمثل جهدًا لتدمير الطابع الطبقى للأدب، ولتغييره إلى سلعة عامة[٣٢]. وقد عارض البيان الكانيبالى «كل أشكال المنطق Catechism» وأيد تحرير العناصر البدائية، الوثنية، الأفريقية والهندية التى لم تكن موجودة بـ «الثقافة الغربية»: «نحن لم نكن قط ممنطقين Catechized. نحن أبدعنا الكارنفال». «وما يحجب الحقيقة عن النظر الملابس، الأوراق التى ضد المابين العالم

الداخلى والعالم الخارجى... لم نسمح قط بظهور المنطق وسطنا.... لم يكن لدينا قط قواعد نحوية...[٣٣].

وبالنسبة إلى ماريو دى آندراد Mario De Androde، شاعر كبير ومنظر للحركة، فقد عنت الحداثة تبنى وضع «مثقف بدائى». وقد انضوى ذلك على تحرير اللاوعى فى سياق الإعجاب المهووس بالمناظر المدينية الحديثة فى ساوباولو: «عندما أشعر بدفعة غنائية، اكتب بدون تفكير كل ما يصرخ به لاوعيى إلىّ»[٣٤]. وفى نفس الوقت، كان آندراد مهتمًا بضرورة سد فجوة المعارضة الموروثة ما بين الفكرة الأوروبية عن لا مبالاة الفن، وبين المضمون الاجتماعى للفن: «إنه من خداع الذات أن تتخيل أن البدائية البرازيلية اليوم جمالية. إنها اجتماعية.... لإن كل الفن البدائى الاجتماعى، بما فيه فننا، يُعدُّ فنًا اجتماعيًا، قبليًا، دينيًا، تذكيريًا. إنه فن ظرفى. إنه فن مبال. وكل الفن اللامبالى والفنى فقط لا مكان له فى المرحلة البدائية، مرحلة التكوين»[٣٥]. ويتضمن هذا الموقف الجديد التزامًا باكتشاف وإثبات هذه العناصر المدانة من قبل الثقافة الرفيعة الرسمية باعتبارها همجية ولاتستحق الاعتبار وذلك لتحويلها جماليا وبالتالى خلق الظروف المهيئة لتطور ثقافة وطنية قائمة بذاتها[٣٦].

إن ماكونيما Macunaima، البطل الذى يحمل اسم القبيلة فى الرواية، كان مطاردًا، وأخيرًا يدمر من قبل الضغوط المتزامنة لعالم القبيلة والعالم الحديث[٣٧]. وكان ماكونيما فى أثناء طفولته يعيش فى وئام مع الطبيعة فى عالم الأمازون الاستوائى. وأمضى صباه فى ساوباولو ليبحث عن تعويذة مفقودة أهدتها له إمبرطورة الأمازون وصارت فى حوذة عملاق كانيبالى/صناعى فى ساوباولو. وتعرض فيه vei، إلهة الشمس أن تساعده، ولكنه يخونها بممارسة الحب مع امرأة برتغالية. ونتيجة لعقابها له، وذلك بإغرائه بصورة امرأة أوروبية فاتنة تعكسها أشعتها على صفحة البحيرة، فَقَدَ ساقًا، أعضاءه التناسلية، والتعويذة. ونظرًا للواقعية الغريبة الساخرة، عدم الوقار، الموت المتعدد والبعث المتعدد، رغبته الجنسية المتوقدة، اللغة المبتذلة، والضحك، وغياب أى تكامل قمعى نتيجة لغياب الشخصية، فيمكن اعتبار كل ذلك صورًا استعارية «لجسد» البرازيل النامى، والغير مكتمل، وشعبها وثقافتها.

ويقدم ماكونيما مرآة متعددة لتنوع وتنافر البرازيل فى مقابل صورة محاكية بشكل ساخر للآراء الاستعمارية حول المناطق المدارية. وقد نجحت الرواية فى التوليف بين الحيل الجمالية الحداثية والأشكال الثقافية الشعبية. فبينما تعتمد البنية السردية الشكلية على أساسيات التأليف الخاصة بالرابسودى Rhapsody- «الحكاية الشعبية» التى يغنيها المغنون الجوالة فى الشمال الشرقى- فى بنيته المفتوحة غير الواقعية ونشره للحيل الجمالية مثل التزامن ومزج الخيال بالواقع، إلا أن الرواية تعد عملاً حداثيًا نموذجيًا فى ضوء الثورة الثقافية العالمية التى حدثت فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كما وصفها مارشال بيرمان Marshall Berman وغيره[٣٨]. إن استخدام ماريودى أندراد للبدائى (أى المادة القبلية) يأتى داخل سياق مرونة وهجرة الأشكال الجمالية وبهذا المعنى لايعتبر ذلك امتدادًا واستمرارًا للفولكلور. ولكنه ينتمى إلى ذلك الاهتمام بالفن القبلى المميز للحركات الطليعية فى بدايات القرن العشرين[٣٩].

ورغم أن رواية Macunaima تنشغل بعملية تشكيل هوية وطنية، فإنها ليست رواية برجوازية كلاسيكية لا فى المحتوى ولا فى الشكل. إنها تحاكى بشكل ساخر فكرة الـ Bildungsroman الخاصة بالبطل الذى يتعلم من خلال تراكم الخبرات، وهى تهدم التقاليد السردية بالدعابة والفكاهة الساخرة الغريبة. إن مقولة بنديكت أندرسون Bene-dict Anderson بأن الرواية كانت الوسيلة الرئيسية لخلق «مجتمع متخيل» للأمة تتجاوب مع رغبات الطبقة البرجوازية أكثر من تجاوبها مع الأعمال التى أنتجت بالفعل. ويرى أنديربللو Andrés Bello، فى مقال له بعنوان "America's Caltural" "Autono-mia Cultural de América" (1848 Autonamy) ، إن تطور الشكل السردى كان ضروريًا لتحقيق حس حقيقى وسليم بالتاريخ الأمريكى اللاتينى. ويذكر السياسى الأرجنتينى بارتولوم ميتر Bartolomé Mitre، فى مقدمة كتبها فى 1847، إن الرواية لها وظيفة بناء الوطن، بنفس المعنى مثل القانون[٤٠]. ولكن، رغم محاولات الصفوة المتعلمة لاستخدام السرد بهذه الطريقة، إلا أن ما تعرضه الأعمال الأدبية الكبرى هو الانقسامات الأساسية فى الثقافة، اللغة، المنطقة والتى جعلت من عملية تشكيل الدولة – الوطن الحديث عملية صعبة .

ومثال على ذلك هو الرواية الكولومبية ماريا Maria (1867)، والتى يسميها الكولومبيون بشكل عامى La Maria ويقرأها بشكل إجبارى كل مراهق كولومبى من الطبقة الوسطى أو فوق الوسطى[٤١]. وترمز هذه الحكاية العائلية لعملية تشكل الوطن فى شكل حكاية درامية أيروتيكية. فالبطلة تنتمى لأصول يهودية، والبطل لاينتمى إلى العائلات الحاكمة فى بوجوتا. ولكن صفاتهما الأخلاقية تجعلهما نموذجًا للوطن كعائلة، قادرين على احتواء وهداية الأغراب. ومع ذلك، ورغم كل الزيجات التى يحتفى بها فى الرواية، هناك زيجة لا تتم. ماريا تمرض وتموت قبل أن يصل إليها إفرين Efrain، الذى كان يدرس بعيدًا فى إنجلترا. والعقبة التى تحول بينهما كانت الغابه التى كان على إفرين أن يقطعها إلى وادى كوكا الذى يصبح له الحضور الأقوى فى فصول الرواية الأخيرة. فالأرض الطبيعية التى تتدخل بقوة هى أرض ثقافية، بالمعنى الذى يقصده كارل ساور Karl Sauer [٤٢]. وبدل الملامح الطبيعية، فإن العوامل الحاسمة هنا هى وسائل المواصلات، أشكال الإنتاج والبنى الاجتماعية الخاصة بهؤلاء الذين يسكنون تلك المنطقة. وأيضًا رواية La varagine (The vortex 1924) [٤٣]، وهى رواية ظهرت فى فترة ازدهار تجارة المطاط فى أوائل القرن العشرين، بالمثل ترجع نقص الوعى بالجغرافية الوطنية إلى قارعى المطاط فى الغابة – فهم غير قادرين على التفريق بين كولومبيا والبيرو– وهو ما يعد حاجزًا للاحساس الفعال بالوطن–الدولة ككيان جغرافى .

الحدود الثقافية :

هناك جزء كبير من الإبداع الفنى فى أمريكا اللاتينية ناقد للحدود الثقافية، وكاشف لعلاقاتها بالقوى الاجتماعية والتغير التاريخى. والنصوص المختارة للدراسة هنا هى نصوص تكشف الثقافة الشعبية كأساس نشط وليس كمرجع دخيل وغريب. وفى هذه النصوص تتدخل الثقافات الشعبية بنيويًا، لتغير وتستبدل أشكال الثقافة الرفيعة الموروثة، مثل الرواية، وذلك من خلال استخدام الأشكال الجمالية الشعبية. والنماذج التى اخترناها نماذج أدبية، رغم أن نفس العملية يمكن توضيحها من خلال الموسيقى أو الفنون المرئية. وهناك أسباب عدة توضح ملاءمة المجال الأدبى لهذه

المناقشة. ففى المقام الأول، كانت الكلمة المكتوبة تميل نحو لعب دور قمعى فى التاريخ الأمريكى اللاتينى. ويعود ذلك إلى الأداة القانونية المسماة -requerinien (requirement) to، وهى وثيقة مكتوبة تفسر تاريخ العالم منذ ظهور آدم، وتبرر سلطة البابا والممالك الكاثوليكية، وتطالب الهنود بالخضوع واعتناق المسيحية الكاثوليكية. وقد صمم هذا الـ requeriniento كى يقرأه الفاتحون قبل شن حرب عادلة على الهنود، الذين بالطبع لايحتمل أن يكونوا قد فهموا كلمة واحدة مما فيه. والاستخدامات الاستعمارية والجمهورية للكلمة المكتوبة للحفاظ على بقاء النخبة الحاكمة فى السلطة يجعلها مكانًا خاصًا للتناقضات الدقيقة. وتقدم الرواية تعمقا جيداً بصفة خاصة فى هذه التناقضات خاصة وإنها كانت الموقع الرئيسى لعملية تراكم رأس المال الثقافى الخاص بالطبقة المتوسطة وفى نفس الوقت موقعًا استراتيجيًا للأفعال عبر - الثقافية حيث كان للثقافات التابعة والخاضعة تأثيرٌ تحويليٌ على الثقافات السائدة[٤٤]. وهدفنا هو اقتراح رؤية عكسية عن تلك الرؤية التى تمنح شرعية للأدب الأمريكى اللاتينى من خلال الإشارة إلى هيكل «الأدب العظيم» الأوروبى. والنظام الذى تم وضع فيه المؤلفون والأعمال يعتمد على الموضوع وليس على الترتيب الزمنى ويبدأ بالثقافات الريفية والعرقية قبل أن ينتقل إلى الثقافة المدينية وتجربة النساء .

دعنا الآن نعود إلى العائلة باعتبارها قاعدة تأسيسية للترابط الوطنى. وربما يكون هذا هو الموضوع الرئيسى فى أشهر الروايات الأمريكية اللاتينية، رواية جابرييل جارسيا ماركيز ***مائة عام من العزلة*** 1967. فهنا، وعكس رواية ماريا، المشكلة هى الترابط المفرط للعائلة. فأعضاؤها غارقون فى عزلة الرغبة الأوديبية، غير قادرين على التماسك والتضامن الكافى من أجل بناء مجتمع. والموضوع التاريخى هو الضعف المزمن فى دولة كولومبيا. فالدولة ممزقة بسبب النزاعات الطائفية بين الأحزاب السياسية الإقطاعية وبين موظفيهم، وقد أدى فشل هذه الأحزاب فى توفير إطار للترابط إلى التدهور المتكرر للسياسة وانحدارها نحو العنف. وأحدث فترة مطولة من العنف الاجتماعى المعمم (1946-66) والمعروفة باسم La Violencia، كانت نتيجة الانهيار الجزئى للدولة فى مواجهة القوى الجديدة التى أطلقتها التنمية الرأسمالية[٤٥].

ويمكن تتبع فكرتين مختلفتين فى التاريخ الكولومبى من خلال أعمال جارسيا ماركيز القصصية. فمن ناحية، هناك رؤية الأرستقراطية الإقليمية (مثلا، ال بوندياس فى *مائة عام من العزلة*)، الذين يخوضون تجربة التغلغل الرأسمالى (وصول شركة الموز) باعتبارها كارثة. وهم ليس لديهم أى حس بالتاريخ كعملية؛ إنه لا زمنى، ثابت، ومتكرر. ولكن هناك أيضًا ذاكرة شعبية، مهتمة ليست باستمرارية طريقة حياة، ولكن بالحفاظ على رؤية مضادة للأحداث غير تلك التى تحافظ عليها الجماعات الحاكمة. ففى رواية La mala hora (ساعة شؤم 1962)، وهى رواية تدور أحداثها فى فترة العنف La Violencia، هناك تناقض حاد بين مرموقى البلدة المشغولين بالفضائح التى تنتقص من ادعائهم بالنبالة، وبين الفقراء الذين يرفضون الاعتراف بالسلطات «حتى تعيدوا موتانا إلى الحياة»[٤٦]. وتعطى الذاكرة المضادة الشعبية الدفعة الرئيسية للصوت السردى فى رواية جارسيا ماركيز عن الدكتاتورية *El oto´no del patriarca* (*خريف البطريرك* *1972*). فحياة وموت الدكتاتور الذى يبلغ عمره 150 عامًا، وهو تجميع قصصى خيالى لعدد من الشخصيات التاريخية الحقيقية، تحكى من خلال صوت روائى متعدد يجمع بداخله الخبرات الشعبية بالسلطة المسيئة التى امتدت منذ وصول كولومبس وحتى القرن العشرين. وهذا الصوت يشكل ويصوغ أسطورة سلطة الدكتاتور وحضوره وفى نفس الوقت يهدمها من خلال المحاكاة الساخرة بحيث لا يكون هناك فى النهاية شىء بالفعل فى القصة، مركز السلطة، سوى استمرار الذاكرة الشعبية والرغبة.

وتحكى قصة بعنوان القصة الحزينة واللامعقولة لإرنديرا البريئة وجدتها القاسية La Increible y triste historia de la candida Eréndira y de su abuela desalmada (Innocent Eréndira 1972) البغاء المفروض على فتاة تبلغ من العمر أربعة عشر عامًا من قبل جدتها. لقد حرقت الفتاة عن غير قصد منزل الجدة ، ولكى تدفع الدين كان عليها أن تنام مع عدد ضخم من الرجال، على مدار عدد كبير من السنوات. ولكى تضع الجدة هذا العمل فى مكانة المشروع الاقتصادى، نظمت الجدة خيمة جوالة بها فراش يشبه العرش من أجل أرنديرا. ولكن كل قطعة مفردة من البنية التحتية (المواصلات، الفراش، الخيمة، إلخ) يجب أن يُدْفَعَ ثمنها من جسد أنديرا. ورغم أن اقتصاد هذا الترتيب يشتمل على خصائص رأسمالية (مثلاً، التراكم، الجسد كسلطة)، فإن هذا

الترتيب يحدث بجوار الأشكال الشعبية ما قبل الرأسمالية للتبادل. والحوار التالى يدور بين الجدة وساعى بريد يمر على بغلة:

«هل تعجبك؟ سألت الجدة..»

«ليست سيئة بالنسبة إلى رجل جائع»، ابتسم.

«مائة بيزو»، قالت الجدة

«كان يجب أن تكون من الذهب!» قال: «هذا ما يكلفنى لأكل لمدة شهر».

«لا تكن بخيلاً»، قالت الجدة. «إن ساعى البريد الجوى يكسب أكثر من القسيس».

«أنا ساعى البريد الوطنى»، قال الرجل. «البريد الجوى هو الذى يذهب فى سيارة».

«على كل حال الحب مهم مثل الطعام»، قالت الجدة.

«ولكنه لا يغذيك».

وفهمت الجدة أن الرجل الذى يعيش على آمال الآخرين لديه وقت كثير جداً للفصال.

«كم لديك؟» سألت...

«سوف أعطيك تخفيضاً»، قالت، «ولكن بشرط: أن تذيع الخبر فى كل مكان»[٤٧].

إن الملامح الرئيسية لالتقاء الاقتصاد التقليدى والاقتصاد الحديث متوافرة هنا: الوقت يقاس كوقت للفصال مقابل الوقت المساوى للمال؛ الطلب نسبى إلى الاحتياج، مقابل الطلب من الموجود («جبر الحاجة»، كما فى عبارة William Barrorgh)؛ تبادل محدد ومحلى مقابل التبادل المعمم. فالجدة، فى فعل تبادلى جرىء وخيالى بين نظام وآخر، تستخدم شبكة التوزيع للاقتصاد التقليدى (نفسه خليط من أشكال محلية للمواصلات وخدمة وطنية تدعو للتجانس- البريد- الذى يوزع الكلمة المكتوبة) من أجل تعميم سلعتها.

ولا يظهر أى من الحديث أو التقليدى فى حالة نقية ، بل تتحد عناصر من كل منهما بطرق مختلفة. فبمجرد أن أذاع ساعى البريد الخبر، أحيطت الخيمة بالطعام

وأكشاك اليانصيب، ووصل مصور- وها هنا علاقة تفرض نفسها. فى البداية، لن تقبل الجدة إلا بالنقود ، ولكن بعد مرور شهور تتعلم الجدة «دروس الواقع» وتقبل (ميداليات القديسين، تذكارات العائلة، خواتم الزواج»[٤٨]؛ وبعد فترة من الوقت، يتوفر مال لشراء حمار والتحرك لمواقع جديدة: الذهب القديم يدفع ثمن حراك جديد.

كذلك كل شكل من شكلى الاقتصاد، التقليدى أو الحديث، لا يعادل ولا يقابل الطبقة الثقافية الحديثة أو التقليدية بشكل دقيق، ورغم أن الجدة تدير عملها مثل أى رأسمالى، فإنَّ أشياءها الثمينة أشياء إقطاعية واستعمارية، أهمها عرش نائب الملك. وهنا يستخدم تراكم رأس المال لتستمر الامتيازات والمكانة الإقطاعية، وربما سخرية من تشوهات عملية التحديث فى كولومبيا. ومع ذلك، تحافظ الثقافة الشعبية على اختلافها على المستويين الثقافى والاقتصادى. فالرموز المقدسة التى تحتفظ بها الجدة، أحلامها باستمرار التميز الاستعمارى هما موضوعان للضحك والسخرية. ووجهة نظر القصة، واقتصاد معانيها، ينشأ من استمرارية الخبرة الشعبية. مجموعة من البغايا العاديات. غاضبات من امتيازات إرنديرا، والتى ترتكزكلية على الجميل السياسى، يأسرنها ويضعنها على سريرها كقديسة ويتجولون بها فى موكب حول المدينة، فى محاكاة ساخرة للمواكب الكاثوليكية. والتراكم اللانهائى للثروة، على حساب إرنديرا ونقصان الحب فى مقابل المال، هو أيضًا محاكاة ساخرة لتراكم رأس المال. إن النشاط الاقتصادى الذى يستدعى الانتباه بشكل متكرر هو التهريب. فهو يحدث على أطراف الدولة- الوطن: والمهربون (Contrabandistas) مسلحون بشكل أفضل من رجال الشرطة، وتعتمد نشاطاتهم على هروب سريع متواصل من الحدود الوطنية. وتحرر إنديرا فى النهاية على يد مهرب يدعى يولسيس Ulysses.

وبينما يستخدم جارسيا ماركيز الأصوات والتصوير الأيقونى الشعبى للسحرية من الامتياز الإقطاعى، تحمل قصة خوان رولفو Juan Rulfo "Lu Vina". فى طياتها تدميرًا مرحًا لفكرة حزب الشعب الواحد. فهى تأخذ شكل حوار من طرف واحد، والمتحدث مدرس ريفى أرسل، وَفْقًا لتقليد Vasconcelo الخاص ببعثات المدرسين التبشيرية، كى يهدى ويعلم سكان قرية معزولة فى مكان ما فى خاليسكو[٤٩]. ويبدو أن هناك شخصًا آخر فى الجوار، خليفة المدرس، الذى على وشك الرحيل للوفينا ولكنه

صامت تماماً. ما ذلك الشيء الذى يدمر إمكانية الحوار؟[٥٠] صحيح أن المتحدث تزداد حدة سكره إلى أن ينام فى النهاية ولكن يبدو أن السكر هو رد فعل للإحباط والاكتئاب نتيجة ما حدث له فى لوڤينا، ولكنه لايفسر الصمت الذى يحيط بكلامه ويتخلله ويجعله متآكلاً. يجب التفكير فى هذا الأمر من الناحية الاجتماعية. فالأمر ليس أن المدرس لا يستطيع التعبير والبحث عن كلمات لتصف ما حدث له. إن فعل التواصل مقطوع على مستوى آخر. فعندما وصل المدرس أول مرة إلى لوفينا، كان «ممتلئًا بأفكار». لقد حاول إقناع السكان بترك أرضهم القاحلة، وأن يقطنوا مكانًا آخر، بمساعدة الحكومة. «ولكن إذا رحلنا، من سيعتنى بموتانا!» هكذا أجابوا. «إنهم يعيشون هنا ونحن لا نستطيع أن نتركهم لحالهم»[٥١]. الموتى يمثلون الذاكرة، ذاكرة جماعية مهددة بالانقراض بسبب عملية إحلال واستبدال الأماكن التى تنتج عن عملية التحديث فى المكسيك ما بعد الثورة. كذلك، فإن فلاحى لوفينا لديهم ما يقولونه عن الحكومة:

سيدى، هل تقول إن الحكومة سوف تساعدنا؟ ألا تعرف الحكومة؟ أخبرتهم أننى أعلم.

نحن أيضًا نعرفها. حدث وأننا عرفنا. مالانعرف عنه شيئًا هو أُمُّ الحكومة. قلت إنه الوطن. هزوا رءوسهم نفيًا. وضحكوا وكانت هذه هى المرة الوحيدة التى رأيت فيها أناس لوڤينا يضحكون.كشفوا عن ضروسهم وأخبرونى أن الحكومة ليس لها أم[٥٢].

لا يوجد خطاب متعلم لتخرج منه هذه الكلمات أو الإجابات. وليست فقط معانى الرموز العظيمة مثل الوطن وبلاغة الحكومة= الوطن= عائلة كبيرة هى التى تحولت إلى أشياء غير فاعلة وغير ذات تأثير ولكن أيضًا الافتراضات التى توجه الحياة اليومية ومعانيها. فعلى سبيل المثال، ليس هناك حس بحركة تقدميه للأمام للزمن فى لوفينا: «هناك الوقت طويل جداً. لا أحد يحسب الساعات ولا أحد يقلق بخصوص السنوات التى تتراكم. الأيام تبدأ وتنتهى. ثم يأتى الليل. فقط نهار وليل حتى يوم الموت، الذى يمثل لهم أملاً»[٥٣]. إن ثبات الزمن فى لوفينا اخترق تفكير المدرس: فهو قادر فقط على تكرار نفسه، دونما تقدم أو تطور. والكلام الذى يصدر منه يتعثر، يصمت، ولا يتلقى أية

إجابة. فكرة الشعب الواحد، إن الوطن يمكن أن يتجمع في صوت واحد، تقوضت. لا يوجد حتى ظروف مهيئة للحوار.

بأي طريقة يظهر الشعبي نفسه في كتابة رولفو؟ بالتأكيد ليس من خلال صوت معلن (صوت الفلاحين، الشعب، إلى ما غير ذلك). الموضوع هو موضوع صوت، أو بالأحرى الكلام الذي يخترق، يقاطع، يضحك، يسبب التعثر. إن عالم شخصياته لا يمكن أن يظهر نفسه بشكل مباشر ككتابة (إنه عالم شفاهي وليس عالم مكتوب)، ولكنه يمكن أن بل ويتدخل بالفعل في شفرات العالم المكتوب. ويتطلع رولفو إلى تتبع محيط وخطوط العالم الشفاهي من خلال صدامه مع العالم المكتوب وذلك بدلاً من تتبع الادعاء الوهمي للنسخة المباشرة من الشفاهية. وتوضح حكاية أخرى. «لقد أعطونا الأرض» (Nas han dado la tierra)، كيف تحركت، العملية التاريخية المهيمنة في الاتجاه المعاكس: إسكات الثقافة الشفاهية من خلال سلطة الكلمة المكتوبة. تم منح بعض الفلاحين قطعاً من الأرض في ظل برنامج الإصلاح الزراعي الذي تبنته الحكومة الثورية. وعندما اشتكى الفلاحون أن الأرض جدباء جداً وبالتالي لانفع منها، أجاب المسئول «اكتبوا ذلك.. والآن اذهبوا بعيداً. إنها العزب الكبيرة (La tifundios) هي التي يجب أن تهاجموها وليس الحكومة التي تعطيكم الأرض»، ويرفض الاستماع للمزيد. والذي يعني الفلاحون هنا هو «إنهم لم يتركونا نقول رأينا»[٥٤]. ويجب أن يفهم الكلام هنا باعتباره فعلاً وسلطة. أي أن الكلام بعيد جداً عن الأدب الكريولي أو أدب السكان الأصليين، الذي ظهر في الجزء الأول من القرن العشرين، والذي استخدمت فيه الإسبانية العادية من أجل السرد (عالم المؤلف والقارئ)، وتوضح اللغة المختلفة المستخدمة لكلام الفلاحين، من الخارج، توضح عقليتهم، وليست فعلاً في مجال علاقات القوى. وبطريقة أخرى، إن العالم الثقافي الذي كتبت وقرئت بداخله الروايات بالكريولية واللغات المحلية مقطوع ومنفصل عن مرجعيته (الفلاحين والمناطق النائية الريفية)[٥٥]؛ وهكذا يكشف رولفو وينتقد هذا الانقسام من جانب المهيمن عليهم.

ويحقق عمل اوجستو روباستو Augusto Roa Basto تأثيراً مشابهاً. إن قصة "Borrador de unindorme" (Draft Report) تجاور ما بين عالمين ثقافيين[٥٦]. فمن جانب هناك عالم ضابط الجيش الذي أرسل للحفاظ على النظام العام أثناء احتفال

شعبى بالسيدة العذراء. ومطلوب منه أيضًا كتابة تقرير عن الأحداث. وعلى الجانب الآخر، هناك عالم الاحتفال الشعبى الذى يجمع ما بين التقوى الكاثوليكية الشعبية ونشاطات السوق التقليدى. والنتيجة تصادم المشهدين والنظامين الرمزيين. يصل الضابط فى موكب من المركبات العسكرية على طريق حديث الرصف بالزفت مولته أموال التنمية الأمريكية ولكن تعترض طريقه امرأة تجر خلفها صليبًا ضخمًا، ويحفر الصليب فجوة ملتوية فى الزفت الذى أذابته الشمس. المرأة لاتنصت للأوامر بإفساح الطريق وتضطر سيارة الضابط الجيب إلى الانحراف عن جادة الطريق المسفلت. وبينما تتحرك السيارة إلى المنطقة الوعرة، لايتضح إذا ما كان «الاهتزاز الفاضح لثدييها» هو ما رآه الناظر من السيارة الجيب المتأرجحة أو هذا ما كان نتيجة الحركات غير المستوية للمرأة نفسها(٥٧). أن تكون المرأة عاهرة وترى وهى تمثل المسيح نفسه، فهذا ما صدم الضابط. ففى عالمه الثقافى، المقدس والجسد، العذراء والعاهرة شيئان منفصلان تراتبيًا. والنظام الرمزى الذى يضع الخير والشر فى قطبين متعارضين، يجب أن يبقى سليمًا. ومع ذلك، تستحوذ عليه المرأة التى تسبب حضورها، مع ذلك، فى حدوث نوبات مرض للضابط تجعله يتقيأ. وهذه بعض الأمور الغامضة المتعددة التى تحدث عندما تتفاعل الثقافتان. وتنتج مفارقة مكثفة مميزة لكل كتابات روباستو، إذ تعنى الكلمات، الإيماءات، الصور أشياء مختلفة حسب الطريقة التى تتلقاها كل ثقافة والطريقة التى تفسرها بها.

ومع ذلك، لا يوجد فى القصة منطقة وسطى يمكن سكناها بين الثقافتين، لا يوجد هناك ثقافة مخلطة mestizo من النوع الذى دعى إليه المثقفون المكسيكيون. إن نقص الخليط المستقر يتضح فى حقيقة أنه ليس هناك حل لجرعتى القتل الملغزتين اللتين وقعتا أثناء الاحتفال؛ فالمنطقة النائية بين الثقافتين تنتج أنماطًا متفاوتة من التفسير لا تترابط. والنقص واضح أيضًا فى جسد الضابط الذى يمزقه المرض، نوع من المرض العلاماتى ناشئ من عدم قدرة التحدث عن رغبته فى المرأة الفلاحة. وأخيرًا يتضح أيضًا من خلال خطابه (تقريره الإخبارى والأجزاء الموضوعة بين أقواس والتى ليست للنشر) الممزق برؤى وتصورات مختلفة. إن تقرير الضابط المكتوب، والمتناقض داخليا،

والذى يزدوج بشكل متكرر مع نفسه، هو كل ما يخرج به القارئ. ليس هناك طبقة اضافية للشرح قادرة على حل الانقسامات .

وحيث إن الحس بالتاريخ، بتعاقب زمنى معنى للأحداث فى الزمن ومؤثر فى جماعة اجتماعية بأكملها، يعتمد على ذاكرة متكلمة وليس على تقارير مكتوبة، فإن ذلك يتطلب من البشر الأحياء أن ينقلوا ذلك من جيل إلى آخر. إن العملية الفعلية ونمط النقل غير الكتابى هو الشاغل الرئيسى لرواية رواباستو Hijo de (Son of Man 1960) hombre. إن استمرارية الذاكرة الشعبية التى تم الحفاظ عليها بالكلمة الشعرية، أعطيت أيضًا خلودًا ماديًا وذلك بحفر أو صنع علامات على الأرض، آثار صنعها البشر أو مركبات نقلوها، والتى سوف تعيش وتستمر إلى ما بعد موتهم والتى يمكن للأجيال المستقبلية قراءاتها. ويصبح التاريخ ليس فقط كلمات، بل رؤية، لمس، وشم. ولكن رواية رواباستو هى بالطبع نص مكتوب؛ ولا يمكنها إلا تحويل الأشكال الموروثة للنقل المكتوب من الداخل. وهذا يتمثل من خلال الشخصية المحورية، ميجيل فيرا، الذى يعنى اسمه الحقيقة، والذى يشير إلى نمط من التأكيد موازٍ وعدائى للحقيقة الشعبية. فيرا ضابط عسكرى، تدرب على فن نقل الجنود وإيوائهم، تتحطم أفكاره الأقليدسية عن المكان وأفكاره الفردية عن التاريخ على أرض الواقع: العالم المختلف للثقافة الريفية الشعبية.

وتستخدم رواية Son of Man الكلمة المكتوبة ولكن من أجل خلق إمكانيات جديدة للمعنى فى الكتابة من خلال قوة الثقافة الشعبية. وتتضمن نوعان من اليوتوبيا. يوتوبيا العالم الشفاهى كاستمرارية تاريخية «مكتوبة» على الأرض، ويوتوبيا الكتابة الذى يمكن لمعناها أن يتحرر من مكان وزمان محددين، لتخلق فضاءها الخاص بدلاً من الاحتياج إلى أن تنقش الأرض، ومع حراك جديد يمكن وضعه تحت تصرف الخبرة الشعبية. هذه اكتشافات تستمر فى رواية رواباستو الضخمة (J The Supreme 1974 Yo el Supremo، والتى تعطى دورًا محوريًا للغة Guarani، اللغة العادية المتحدثة فى الحياة اليومية فى باراجواى، إن تدخلات لغة Guarani فى نص إسبانى يحدث على ثلاث مستويات: على مستوى اللغة، تقدم اللعب بالكلمة، تقسم الكلمات الإسبانية إلى وحدات غير مألوفة؛ على مستوى المنطق، تعيد صياغة، وتشكيل الفلسفة الغربية ، وعلى

المستوى الاستطرادى، تقدم الكلام كفعل وليس كتعبير، والحقيقة كَشَىْءٍ لفظى بالضرورة(٥٨).

وأحد اهتمامات هذه الرواية هو ابتداع تلك الأرضية الوسطى المفقودة فى القصة الأولى "Draft Report": لابتداعها ليس كبرنامج شعبى موحد لإخفاء الاختلافات، ولكن كتعددية متضاعفة قابلة للحياة والنمو، وإظهار إمكانيات بديلة لمجتمع المستقبل.

إن الثقافة الشعبية فى أعمال جارسيا ماركين، رولفو، ورواباستو هى ثقافة ريفية وتقليدية وليست ثقافة حديثة ومدينية. ومع ذلك، فكتابتهم، باستخدامها تقنيات حداثية، تتضمن خبرة وتجربة الثقافة المدينية الحديثة وتتطلب قارئًا لديه هذه الخبرة. وبهذا المعنى، فإن أعمالهم القصصية تعكس أحداثًا سيرية بدونها تصبح هذه الأعمال مستحيلة: خبرة الحياة فى المناطق التى يكون فيها الثقل الاجتماعى والثقافى الخاص بالمدينة العاصمة ضعيفًا وكذلك الاتصال بالمناخ العالمى للمدن الكبيرة. وفى الحقيقة لاينتمى أى من هؤلاء الكتاب إلى الطبقات الشعبية وبالتالى فهم لايستطيعون التعبير بشكل مباشر عن خبرة هذه الطبقات. ومن الناحية الأخرى، يرفضون خيار الإحلال الأبوى الذى يتبنى فيه الكاتب «صوت الشعب». وبدل من ذلك، فإن منهجهم كان استقدام الممارسات الثقافية الخاصة بالمجموعات الاجتماعية التابعة إلى بؤرة فن السرد، وهو ميل يظهر لدى عدد من كتاب أمريكيين لاتينيين آخرين فى الأربعين عامًا الماضية. ومن الكتاب البارزين أيضًا فى هذا المجال الواسع، الكاتب الجواتيمالى ميجيل إنجيل إستورياس Miguel Angel Asturias والبرازيلى خواجميراس روزا Joao Guimeraes Rosa.

وتضم هذه الممارسات الثقافية الحكايات الشفاهية، الفنون المرئية، الموسيقى والرقص. والكاتب الذى استخدم هذه الأشكال بكثافة وعلى نطاق واسع هو خوسيه ماريا آرجيداس، خاصة فى رواية Elzorro de arriba y el zorro de abajo (The Fox From Above and the Fox From Below 1971).

وقد ولد آرجيداس فى البيرو الآندينية من أبوين كانا ينتميان لطائفة «البيض»، وقد قضى أرجيداس جزءًا مهمًا من طفولته فى كنف المجتمع الهندى. وفى هذه الرواية،

التى تدور أحداثها فى بلدة صيادين حديثة، حيث يتحرى أرجيداس مسألة غزو الآخر، الغزو «اليتهورى» للمهاجرين الآندينيين للبيرو المستغربة فى الستينيات. وأحد الجوانب الحاسمة فى استراتيجية أرجيداس للجمع ما بين الفن المحلى الأصلى وشاعرية القرن العشرين كان عن طريق استخدام لغة الميثولوجيا. ففى لغة الميثولوجيا المحلية، تصبح الأشياء علامات دون أن تفقد وضعها فى العالم كأشياء، وذلك كما فسرها ليفى شتراوس فى فكرة «عالم المجسد/المادى»(٥٩): فالعالم يدرك، كما فى عبارة بودلير كغابة من الرموز. ويضع أرجيداس الأشياء -العلامات الخاصة بالأسطورة والميثولوجيا فى مجال التقنيات الشعرية الخاصة بالقرن العشرين، فى شكل ترجمة يمكن مقارنتها بترجمات جيروم روثنبرج Jerome Rothenberg للأشعار القبلية فى Shaking the pampkin (٦٠). وفعل الترجمة الذى قام به أرجيداس يعد أيضا تقديرًا واعترافًا باستقلالية المعرفة الآندينية: «لقد تعلمت من الكتب أقل مما تعلمته من الاختلافات الموجودة، التى شعرت بها ورأيتها، ما بين صرصار الليل وعمدة كيتشوا Quechua، بين صياد بحر وصياد من بحيرة تيتيكاكا، بين المزمار وريشة القصبة، قرصة قملة بيضاء وريشة قصب السكر.... وهذه المعرفة، بالطبع، مثل المعرفة المتعلمة، لها دوائرها وأعماقها»(٦١).

دعنا الآن ندرس استخدامه لشكل فن هندى محدد: رقصة المقص. وهذه الرقصة، مثل نماذج أخرى من الفن المحلى الأصلى، مطمورة فى المناسبات الطقسية. وفى سرد أرجيداس، تم فصلها عن المناسبة الأصلية وتم إعادة تحديد مدلولها، وذلك دون أن تفقد كل دلالاتها الطقسية. ورقصة المقص التقليدية والموجودة فى مناطق لوكانا وهاونكفاليكا فى البيرو، تنطوى على منافسة بين مجموعتين تربطهما روابط القرابة (ayllus)، وكل مجموعة لها راقصها، ويصاحب المجموعتين موسيقى الهارب والفيولينا. والفائز فى المنافسة هو الراقص الذى يستطيع أداء أصعب الأعمال والحركات، وتتطلب هذه الحركات لياقة ومرونة ومقاومة خارقة للألم الجسدى. والرقصة لها تداعيات جحيمية وشيطانية بالنسبة للشفرة الرمزية المسيحية، فى حين أنها فى السياق الهندى تنضوى على الفكرة الهندية التقليدية، فكرة التكامل، بحيث ينظر إلى التعارضات الاجتماعية باعتبارها مكملة لبعضها وذلك بدلاً من استبعاد بعضها البعض كتعارضات

قطبية (مثل الرب والشيطان). وهذا ما يجعل من رقصة المقص شكلاً حوارياً بالضرورة[٦٢].

فى رواية The Fox، تصبح رقصة المقص الشكل الجمالى المنظم والحاكم، مثلما يفعل الحوار، الرقص والمسرح فى حلقة طويلة تدور أحداثها فى داخل مصنع للأسماك. دييجو، وهو ثعلب له شخصية مجسمة بصفات إنسانية، بطل أسطورى وشخصية فى الرواية، يدخل فى حوار مع مدير المصنع ووحدة الآلات والماكينات. وبشكل أدق، يراقص الآلات: «كان يتنفس ليس من صدره وإنما من الماكينات الثمانية». وبينما هو يرقص يشاهده العمال. وقد «شعروا بأن قوة العالم. المركزة جداً فى الرقص وفى الماكينات الثمانية قد وصلتهم وجعلتهم شفافين»[٦٣]. فالرقص هنا يغير ويعيد توظيف التقنية الصناعية من خلال رؤية كونية أنديـنية يقوم الاجتماعى فيها على مبدأ التكامل. ويحدث هذا فى سياق عملية التحديث السريعة ليبرز عملية تهجين الأشكال الثقافية. وتصبح الثقافة الأنديـنية مفككة ومتفرقة. ولكن فقدان الترابط التقليدى من أجل عملية التهجين الحديثة تعطى الثقافة الأنديـنية قدرة جديدة على اختراق الهيكل الاجتماعى. فالدخان الوردى فى المصنع، الذى يرتفع «بدون حدود»، مثل رقصة دييجو، يصبح huaca، شيئًا مقدسًا. ولكى تعطى الرواية إحساسًا بالحراك الاجتماعى والثقافى، فهى تتبنى تقنية المونتاج الحداثية، لتنشر تعددية للأصوات غير عادية يتم من خلالها تمازج العوالم الثقافية المختلفة: تمازج الاختلافات دون اتساق أو توحد.

ولا يتشابه ذلك مع رواية فارجلس يوسا Ej hablador, Vargas Liosa (The slory leller 1987)[٦٤]، التى تكتسب فيها الرغبة فى لغة وطنية واحدة شرعية من خلال السخرية من محاولة إنثرولولوجى لجعل نفسه حكاء/ شامان محلى أصلى. وليس مفاجئًا أن تقدم القوّال El hablador باعتبارها مكتوبة فى فلورنس، التى ترمز للفن الرفيع الأوروبى ولثقافة مفترض أنها متجانسة. ولكن رواية آرجيداس فى الواقع، لا تدعى أنها «تعطى» صوتا للجماعات الخاضعة. ولكنها توضح مجموعة من الإمكانيات لابتداع أشكال جمالية واجتماعية جديدة، والتى تتطلب طريقة جديدة للقراءة وقارئ جديد- قارئ المستقبل، الذى له دراية ومعرفة بالقراءة الأدبية وبثقافة الـ Quechua، نوع من القارئ الذى بدأ مؤخراً أن يتواجد فى البيرو، حيث يزعم المهاجرون المتحدثون

بلغة الـ Quechua إن فضاء الكتابة ملكهم(٦٥). إن الظروف التى تجعل هذا النوع من الكتاب ممكنًا- وجود جمهور قارئ مزدوج الثقافة- والتى اندثرت فى البيرو فى بدايات القرن السابع عشر، هذه الظروف بدأت تظهر ثانية. وفى نفس الوقت، يتضمن نص أرجيداس مشروعًا للحداثة، ولكن حداثة بيروانية غير مسبوقة مترسخة فى تعددية وابتكارية الثقافات الشعبية. وهى لاتشبه فى شىء النماذج الشعبية الأحادية العادية الخاصة بالعمليات الثقافية البينية ذات الاستعارات المطبخية والمعدنية التى تعتمد على الآلية الفجة للشربة وقدور الإذابة (البلاد البوتقة).

وملاحظة مختصرة عن الواقعية السحرية تبدو ملائمة الآن هنا، خاصة وأنه قد تم استبعادها من قبل النقاد من مصادرها فى الثقافة الشعبية، وبالتالى تم تجريدها من تاريخيتها. وإذا ما اعتبرناها، بشكل عام، قطع لعقلانية التنوير التى قللت من شأن الخرافة، فإن إعادة التفكير فى الواقعية السحرية من منظور الثقافة الشعبية قد يبدأ بالتفكير فى كيف أن فرض تسمية «وثنية» على الثقافات المحلية الأصلية قد أبرز السحر وأنكر عليه أى بعد معرفى(٦٦). وهكذا أصبح السحر الذى استمرت الطبقات الدنيا فى المجتمع فى ممارسته معرفة بديلة، من أسفل. وهذا هو «السحر الكولنيالى» الذى أشرنا إليه فى الفصل الأول. فقد كان نوعًا من التأليف ما بين المعتقدات الهندية المحلية الأفريقية، الأوروبية الشعبية، تتقاسمه الطبقات الاجتماعية المختلفة الموجودة فى الفواصل وليس فى البنى الرسمية فى المجتمع، وخاصة بين النساء بشكل رئيسى. هذا هو الحال فى أعمال جارسيا ماركيز، الذى يصر على أن ما يبدو خياليًا وفانتازيًا فى قصصه هو واقعى وحقيقى جداً، وهذا يحتاج إلى أن يفهم فى سياق القراء الذين تتشكل حياتهم اليومية بهذا الموروث التاريخى. وبمعنى آخر، وكما استخدم المصطلح فى عمل أرجيداس، فهو يتضمن ممارسات طقسية محلية والتى تشتمل ليس فقط على فكرة السحر باعتباره فعلاً أحدثته أدوات «لا عقلانية» ولكن أيضًا باعتباره شبكة من المعانى المتقاسمة التى ينشغل الممارس بها ويعيد إنتاجها(٦٧). وفى كلتا الحالتين والمعنيين لا توجد علاقة بين السحر والفانتازيا اللذين عادة ما يربط بينهما. وذلك لأنه ليس إسقاطًا للرغبة الفردية، كما هو الحال فى الرومانسية الأوروبية، التى يتحول فيها السحر إلى صيغة جمالية منفصلة عن الاستعمالات الاجتماعية، وفى مرحلة أخيرة

يتحول إلى «مخدر» كما ذكر ويليام اسبون William Empson، وهو يشير إلى والتر دى لامار Walter de la Mare [٦٨]. والاختلاف واضح إذا ما فكر المرء فى مراقصة دييجو للمكن فى رواية أرجيداس The Fox. وبمعنى ثالث، المعتقد السحرى لا يعامل دائمًا باعتباره شيئًا إيجابيًا. فمثلاً، فى رواية رولفو Pedro paramo، تعيش الشخصيات، الميتة بشكل حرفى، فى الجحيم الذى خلقته الأيديولوجيا الكاثوليكية[٦٩]. وأخيرًا، إضفاء شرعية على السحر يمكن أن يكون نوعًا من توقير واحترام وإعلاء الثقافة ما قبل الرأسمالية، فى مقابل منطق التراكم الرأسمالى والهندسة الاجتماعية الوضعية. وعندما يقدم جارسيا ماركيز عالمًا محكومًا بالسحر فهو ينفصل عن تلك الفلسفات العقلانية الخاصة بالوطن والتى تستبعد الثقافة الشعبية باعتبارها خرافية وعديمة الجدوى. وتختلف الواقعية السحرية فى الفن الأوروبى عن الواقعية السحرية فى أمريكا اللاتينية، فالأخيرة نشأت فى مواجهة ما بين الحداثية والثقافة الشعبية[٧٠]. وعند أرجيداس، وبشكل استثنائى، لا يواجه السحر الأنديني عملية التحديث وتقنيتها باعتبارها أشياء سحرية نفسها، بمعنى أنها لايمكن التحكم فيها بشكل عقلانى كما تدعى ذلك، ولكن يقترح هذا السحر طريقة بديلة للتحكم فيها على المستوى الاجتماعى.

الثقافة الجماهيرية والرواية :

إن عملية التحديث فى الأرجنتين اتخذت شكلاً خاصًا جدًا، كما وضحنا فى الفصل الأول. فمع توابع الهجرات الجماعية من أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وُجدَ جزء كبير من السكان نفسه بدون نماذج موروثة للتطور الاجتماعى. وقد وجدوا هذه النماذج فى الأفلام والبرامج الإذاعية. وقد مرّ تفصيل النماذج الاجتماعية الموحدة من خلال الإذاعة والسينما. والرواية الأولى للروائى الأرجنتينى مانويل بويج Manuel Puig كان عنوانها La Traicion de Rita Hay Worth (Betrayed by Rita Hayworth 1969). وتعيش شخصيات هذه الرواية فى بلدة صغيرة فى إقليم لابامبا. والمؤثر الثقافى الأكثر قوة فى حياتهم هو السينما، والسينما تعنى أفلام هوليود فى الأربعينيات، الأفلام التى تقدم صور الجمال الأنثوى وأساليب الحياة

المرغوبة.. وتلك كانت أفلام ذات شفرات للتسامى المراوغ الهروبى (وفى الواقع قمعى)، ويتعامل معها بسهولة أكثر الجمهور الأمريكى، الذى يستطيع بسهولة أكبر مقارنة الحياة اليومية مع تلك الأفلام الهوليودية.

وبالنسبة إلى الشخصيات بويج، فهناك نقص مرجعية اجتماعية لصور الفيلم، وبالتالى تزداد الفجوة بين ظروفهم وبين ما يرونه على الشاشة وبالتالى تزداد صعوبة التعامل مع ذلك. وما يجعل التعامل ممكنا هو وجود عملية مشتركة عامة فى الحياة وفى الأفلام: تحول أسلوب الحياة (الطعام، الملابس، الكلام، إلخ) إلى سلعة ثقافية. وبهذا المعنى، يتتبع بويج لحظة رئيسة فى تاريخ كيف أصبح السوق الرأسمالى للسلع الثقافية متماسكا فى الأرجنتين.

وفى الرواية الثانية لبويج، Boquitas Pintadas (Heart break Tango 1969)، توفر الأشكال الشعبية خطوات السرد. وقد حاول بويج نشرها أولاً كمسلسل (folletin): ولذلك كانت الحبكة مقسمة إلى حلقات. وليست المواد فقط هى التى اعتمدت على تقليد الـ Folltetin وإنما أيضًا نوع القراءة المطلوبة. «أنا استمتع جداً ببعض تجليات ما يطلقون عليه الذوق الردىء وأجد فى رفضه المعتاد نوعًا من القمع»، هكذا أكد بويج فى مقابلة معه. «عندما يمنح كتاب ما متعة مباشرة أعتقد أنه يجعل الناس متشككين، أعتقد أنه فى عمق هذا الأمر هناك عامل البيورتيانية، والذى لا تمتلكه الطبقات الدنيا»[٧١]. هذا الانفصال عن التحيز الثقافى الرفيع تتبع مساره عديد من الروائيين، من بينهم ماريو فارجاس يوسا فى رواية La tia (Aunt Julia and Scriptwriter 1977) Julia y el escribidor. وتضم رواية Heartbreak Tango أغانى التانجو والبوليرو (التى كانت تنافس شعبية التانجو فى أواخر الثلاثينيات)، مقالات صحفية، مسلسلات إذاعية، وأفلام، وقد خدم الأخيران كنماذج رئيسة فى طريقة السرد. ولكن هذا التناول لاينتج لغة واحدة موحدة؛ بل على العكس، فالشخصيات عبارة عن أماكن لتقاطعات للغات مختلفة مكتوبة، منطوقة، طبقة وسطى، طبقة عاملة، تقارير شرطه، بوليرو غيرها. وبهذا المعنى الحاسم، فهى لاتتبع الأدوار المألوفة للـ Soapaopero، التى تغرى بادعائها إنه رغم اختلافاتهم، فإن كل المجموعات الاجتماعية تتحدث فى النهاية نفس اللغة. ويمكن اعتبار المسلسل البريطانى East Ernders نموذجًا لهذه الظاهرة، بمعنى أنه رغم

انتباهها للاختلافات الخاصة بـSociolects، إلا أنها تُعَدُّ بمعنى واحد، عام ومتشارك وراء هذه الاختلافات. وعالم بويج، وبالمقارنة، منقسم بشكل لاعلاج له - على الأقل على مستوى اللغة اللفظية. وذلك لأنه على مستوى الصورة، هناك وحدة عبر الانقسامات الاجتماعية، توحى بأن الفيلم فى الأرجنتين بَدْءًا من الثلاثينيات قد ولد خيالاً موحدًا ومتشاركًا عبر المجموعات الاجتماعية، وضد التأثيرات الانقسامية للغة اللفظية.

وبمعنى آخر Heartbreak Tango ليست Folletin أو Soapopera وفقط، إنما هى تخلق مسافة من نماذجها، وهو أمر متعلق بالشخصيات والأنماط الاجتماعية القائمة. وكما يذكر الروائى الكوبى Serero Sarduy، «فى المسلسل، لا يوجد شخصيات، بين الكليشيهات والممثلين الذين يسكنونها... ليس هناك فجوات، تقاطعات، كلاهما يتجاوب مع الآخر بطريقة نموذجية»(٧٢). وبكلمات أخرى، تعامل مسألة الهوية ليس باعتبارها عملية وإنما أسطورة. والفرق فى روايات بويج إن العملية تعرض «الحاجة العاجلة لنماذج، لإرشادات ميثولوجية، ملحة جدًا، وغيابها يعاش كما لو كان فقدان- الحاجة أو الفقدان الذى يتحدث عنه مدمنو المخدرات: هذه الخصائص مخدرة بالكليشهات- إن كل عمليات الاتصال والتواصل يجب أن يسبق باستهلاكها(٧٣). والتبعية التى تقدم للقارئ تبرز الفجوة بين الشخصيات والأنماط. ولا يمكن أن يتصادف ويتزامن الشخص والنمط بشكل تام - هناك دائمًا بقية.

دعنا الآن ندرس تناول بويج لوسائل الإعلام الشعبية من زاوية مختلفة، من نقد أرماند ماتلارت Armand Mattelart لتأثير وسائل الاتصال الجماهيرية فى مجتمع غير نامٍ. وإذا أخذنا تحليل ماركس لفتيشية السلع. حيث تبدو السلع وكأنها ممنوحة قوة وحياة خاصة بها، بينما هى فى الواقع منتجات اجتماعية، إذا أخذنا هذا التحليل كنموذج لتفسير عمل وسائل الإعلام، فإن ماتلارت يرى أن معانيها ليست متأصلة فيها ولكنها مشتقة من النظام الاجتماعى والاقتصادى، وهى حقيقة يُراد إخفاؤها بأن تبدو متحررة وطبيعية. وفى مجتمع غير نامٍ، تقدم الأفلام والتلفزيون طريقة حياة

لن يستمتع بها أبداً الغالبية العظمى: إنهم يستهلكون بشكل سلبى الأشياء وأساليب الحياة بدون أن يكون لديهم الظروف المهيئة لإنتاجها، الأمر الذى يعنى أنهم يستهلكون التخلف وعدم النمو الخاص بهم[٧٤].

وبالنسبة لقارئ أعمال بويج، هناك، مع ذلك، تأثيران ممكنان: إما «الإغراء» وإمّا «التطهر». وتلك كلمات بويج ، والكلمات الأخرى يمكن أن تكون التماهّى أو المسافة النقدية: مسافة تأملية ليس فقط من اللغات اللفظية ولكن من الضرورة السينمائية نفسها[٧٥].

والقطعة التالية مأخوذة من الصفحة الاجتماعية فى جريدة إقليمية، تقدم تقريراً عن الرقص وتشيد بالشخصيتين من شخصيات الرواية:

احتفال رائع فى أول يوم للربيع

اقتداءً بممارسة تتطلبها العادة، احتفل النادى الرياضى والإجتماعى بوصول فصل الربيع برقصة رائعة، أقيمت يوم السبت الثانى والعشرين من سبتمبر وذلك بمصاحبة الموسيقى الرائعة لفرقة الهارمونيكيون، التابعة للمنطقة. وفى منتصف الليل، وأثناء الاستراحة، انتخبت الجذابة الفاتنة تليدا فرناندز، المعجبة جداً بهذه الصفحات، انتخبت ملكة ربيع 1936 [٧٦].

والسمة الرئيسية لهذه اللغة هو الدور الذى تلعبه النعوت، والذى يخدم كمكثفات للتألق. وهم لايضيفون أى صفات خاصة للناس أو الأحداث، فقط لمعة وتعليق يجعل المرغوبية الاجتماعية تبدو متأصلة وطبيعية. وهنا، فى هذه الفتيشية المعروضة، والتى تنتمى لوسيلة إعلامية أقدم (الصحف)، تدخل السينما ومؤخراً التليفزيون. والمهم هنا هو أنها تقدم وتعرض، بشكل نقدى، كمنطقة إبهام وغموض وإمكانية لفك الغموض أيضًا التى يتعامل من داخلها شخصيات بويج بشكل نشط. إنهم يحسبون فرصهم، ويقيسون المسافات بين العالم المنمذج والعالم الواقعى، فى الوقت الذى يدعون لأنفسهم وللآخرين أنهم لايفعلون ذلك – فالخيال يسمح بقدر معين من الحرية للتشكيل والتعامل الذى لاتسمح به الأيديولوجيا.

إن نقد التسامى، باعتباره لا مسافة بين الشخص والصورة الفيلمية، والخيال التعليمى بأسلوب هوليود يمتد أيضًا فى رواية The Buenos Aires Affair (1973)، وتتحرى رواية El beso de la Mujer Arana (The Kiss of the spider woman 1976) الاستخدام المختلف الممكن لوسائل الاعلام الشعبية، كاحتكار وسيطرة مضادة للقيم الذكوريه Machista السائدة. هذه هى الأفكار التى تطرحها أعمال بويج للمناقشة، وهى أفضل كثيراً من الفكرة القائلة بسلبية الجمهور أو من الدرس الذى يتعلمه بطل رواية السيرة الذاتية الأولى لبويج: إن الخيانة خاصية لجاذبية المرأة وبالتالى الأفلام.

وأى فكرة عن الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية باعتبارها إما نوستالجية ومنتهية عصرها وإما باعتبارها خيالاً سياسيًا مرفوضة تمامًا فى الرواية الحديثة للويس رافايل سانشيز Luis Fafael Sanchez، La Importancia de llamarse Daniel Santos (The importance of Being Daniel Sontos 1989). وهنا تتقاطع الموسيقى مع الانقسامات الاجتماعية والحدود الوطنية التى تغذى «ماكينة المشاعر»، إحدى العبارات الساخرة العديدة التى استخدمها سانشيز لكسر التنافر المفترض بين صناعة الثقافة والإحساس الحقيقى. وأغانى البوليرو الخاصة بدانييل سانتو (سانتو كان مغنيا شهيرا من بورتوريكو) انتشرت فى كل أمريكا الإسبانية، لتحقق تلك الرؤية والتصور بوحدة كان يحلم بها بوليفار والشاعر النيكاراجوى العظيم روبين داريو Rubén Dario، وغيرهم. ومسألة الهوية الثقافية الأمريكية الإسبانية كانت بالطبع مسألة خطيرة بالنسبة إلى هؤلاء الذين، مثل سانشيز، ينتمون لبلد مثل بورتو ريكو. الثقافة الشعبية، «المتحف الضخم للذاكرة الجمعية»، هى بالنسبة لسانشيز موضوعًا ومنهجًا للبحث، وتنتمى للأغلبية العظمى الفقيرة[٧٧]. وتتصدر العبارة التالية: إحدى الأجزاء فى الرواية «أمليت فى الحانة. مولد باريكونين بين الماريكيز، التكيلا، جيوك بوكس وعدد آخر من مصادر البحث»، مشيراً بذلك إلى تعددية مصادره وتنوع أماكنه. فالمقابلات والملاحظات الاجتماعية تعقد فى الحانات، محلات التسجيلات والشوارع على طول شبه القارة وعرضها. ونهاية العرض المعنون «منهج الخطاب»، يعلن: «أهمية أن تكون دانييل سانتو هو سرد مهجن الحدود، مستثنى من قواعد النوع»[٧٨]. فالرواية تسخر من جدية الثقافة الرفيعة وذلك باقتباس وإساءة الاقتباس من ديكارت، أفلاطون، شكسبير،

كيفيدو، وغيرهم، ولكن تستخدم هذه المواد بجدية، مع ذلك، من أجل اختراع نظرية وممارسة للخطاب الشعبى[٧٩]. إنها تغزو الخطابات الأخرى والمناطق الثقافية باحترام غير وقور، لتجمع ما بين الرواية، المقال، علم الاجتماع، الفلسفة، البحث اللغوى (فى تاريخ وجغرافيا اللغة الشعبية)، وما يسميه سانشيز «التخيل الخرافى»، "Fabulation". ومن خلال كل ذلك، توفر أغنية البوليرو الشكل والمحتوى، الخطاب والعاطفة. وفى هذه الرواية يظهر دانييل سانتو باعتباره شخصية عصرية تماماً من ثلاث نواحٍ : أولاً، لأنه تجاوز عديداً من الموضات، مثل بريسلى، بيتلز، رافايل وويلى كولن؛ ثانياً، وبمعنى حقبى، لأنه يحيد الخبرة الجماهيرية بالحديث؛ وثالثاً، «لأنه يغامر بكل شىء ، يجذر الحواس»، مطبقا دروس رمبو Rimbaud، داريو Dario وطليعى القرن العشرين[٨٠]. ولكنها حداثة مختلفة، وليست حداثة الحلم الأمريكى، الذى يستثنى منه الفقراء، كذلك ليست حداثة الصفوة الأمريكية اللاتينية الذين يقطنون فى ناطحات سحاب والأشكال الأخرى للحديث: «بسبب تناغمها المتقد مع الفقراء، الذين يحفرون فى الصخر من أجل المعيشة، والذين ليس لهم صفة، فإن حداثة Inquieto Anacobero Daniel Santo تنمو وتنتشر نفسها. وملحنة مع عملية تهميش الإحساس»[٨١]. وتعديل الموجة هى استعارة مأخوذة من الإذاعة، كوسيلة لإحداث عملية الجمهرة Massification للمشاعر. «عملية تهميش الاحساس» عبارة متكررة ومستخدمة من قبل سانشيز بشكل غامض إلى حد كبير بالنسبة لمسألة البعد العاطفى هل يسبق أو يتبع الوسيلة التى تنقله (أساساً البوليرو والميلودراما)، وإلى أى مدى هى نتاج أو استجابة للظروف الاجتماعية. فهى لاتنطبق بشكل جامع مانع على أى قطاع اجتماعى: ويرفض سانشيز أن يكون خطابه شاملاً جامعاً، أن يجعل من الجزء دليلاً على الكل، وبالتالى يختلف هنا عن كثير من علم الاجتماع ومن هؤلاء أمثال أوكتافيو باث الذين يسعون من خلال الجدلى أن يدخلوا المهمشين والأطراف إلى مركز جديد[٨٢]. ليس هناك مركز لخطاب سانشيز، فقط شظيات وأجزاء متحركة. ومع ذلك، فإن الـ barriada (مدن الأكواخ) هى الموقع الرئيسى للحديث وحركاته الجديدة. فالفقر، بمعنى التهميش الاجتماعى، لايحول دون الإبداع الثقافى؛ بل على العكس. «أيها القارئ، هل تفهم لماذا أسافر فى الـ guagua (الباص) الذى يذهب حيث توجد الحداثة وتنتشر وتستمر، قدماً، إلى المحطات الأخرى

التى تفكك الكلية والشمولية؟... إلى قوة الموسيقى... إلى الجيوك بوكس باعتباره ناصحًا للذى لايدرى. لليلتنا التى هنا على الأرض»[٨٣]. فـالـ Barriada ونمط مواصلاتها تقدم، ضد الكاثوليكية. محاكاة ساخرة مضادة للتسامى. فالتسامى الوحيد الممكن فى هذا العالم هو الحب.

ويقدم سانشيز سجلاً للثقافة الشعبية فى القرن العشرين فى أمريكا اللاتينية. ونصه، الذى يدعو القارى باستمرار إلى حوار، عبارة عن عمل ترقيعى، حوار ساخر يحاكى نصوص الأغانى التى تمر من خلالها مشاعر الجمهور: «الجمهور... ينقب بدقة من خلال كلمات البوليرو والـ guarachas التى تتغنى بها، وهم مقتنعون بأنها الزوايا الخفية لوجودهم فى شكل أغنية»[٨٤]. وأمريكا، «أمريكا القاسية، أمريكا الحافية، أمريكا فى الإسبانية» تنتمى لـ«أورفيوس لدرجة التهور»[٨٥]، الموسيقى هى الوسيط الأكبر، فى الحب، فى الثورة، فى الموت. وهى أيضًا مصدر رئيسى للفقراء، كما فى حال الضحك أيضًا، و«مليودراما عصابية ولكن بشكل صحى»، «رافع الستارة للحب الجسدى»[٨٦]. والكتاب أيضًا يُعدّ سجلاً لأسلوب عاطفى محدد، غير وقور ومتجاوز، وسجلاً أيضًا لتقلصات وجع الذكورية Machismo، الذى تعد صالة البلياردو واحداً من أماكنه المقدسة، «فاتيكان الرجولة»، «المسجد الذى يصوب نحوه القطيع الوحشى للذكوريين machos أعينهم خمس مرات فى اليوم»[٨٧]. ولكن ما يحتفل به الكتاب بمتعة، وانتشاء وعدم وقار، هو الحداثة المتميزة لأمريكا الإسبانية، وهى بالنسبة لسانشيز حداثة شعبية بشكل رئيسى.

تهميش مزدوج

إن عالم Jesusa palancores، المتحدثة عن السيرة الذاتية الشفهية والتى نقلتها إلى الكتابة Elena poniatowska بعنوان Till wewnt meet Again (Hasta no verte Jesus mio 1969) يبدأ هذا العالم فى منطقة أوكساكى الريفية قبل الثورة المكسيكية، فى جو من ثقافة المخلطين mestizo والثقافة الزابوتيه zapotec التقليدية، وينتهى هذا

العالم عبر سلسلة من الهجرات في مدينة مكسيكو في الستينيات. وإذا كان عالمها الثقافي ما قبل حديث، فإنه مع ذلك مسموع (أو بمعنى أدق مقروء) داخل الحداثة. إن هذا النوع الذي يسمح بمقابلة عضو في الثقافة السائدة مع عضو أو أعضاء من الثقافة التابعة، هذا النوع يرجع إلى القرن السادس عشر في أمريكا اللاتينية، عندما سجل قساوسة النظام الديني الإسباني الحكايات المحلية عن الممارسات الدينية والذاكرة التاريخية. فقد كان الراهب الفرانسيسكاني Sahagun، مثلاً، مسئولاً عن تجميع المعلومات المهمة عن خبرة وتجربة المحليين الخاصة بالاستعمار الإسباني في المكسيك(٨٨). وتعد ممارسة التصوير العرقي هنا وثيقة الصلة بالموضوع، سواء في شكل المواد المحلية التي تم نقلها إلى الكتابة وجمعها من قبل أحد العلماء الأنثروبولوجين، أو حيث استخدمت المهارات الأنثروبولوجية من قبل أعضاء المجتمع المحلي، بمساعدة، مباشرة، أو غير مباشرة، من العالم الأنثروبولوجي المحترف.

وبمعنى أكثر عمومية، يجب أن نذكر التأثير الكبير لعلم الأنثروبولوجيا على الكتابة الأمريكية اللاتينية؛ مثلاً في أعمال Asturias، Arguedas، Guimaraes وDarci Ribei-ro. ولكي «يسمع» صوت من ثقافة ما في ثقافة أخرى، هناك طريقتان رئيسيتان متاحتان. إما مؤلف عرقي متخيل، من «داخل» الثقافة العرقية، كما هو الحال فيما يطلق عليه القصص العرقي ، وإما تبديلات في الأنماط التواصلية للثقافة المستقبلة. وعدد من هذه التبديلات يظهر في كتاب Poniatowska. وهناك إشارات إلى لحظة الكلام والاستماع، مصدر النص المكتوب، وإقرار بالقفزة الزمنية بين لحظة الحكاية المنطوقة لـ Jesusa وبين الأحداث الفعلية، خاصة عندما يكون لهذه الأحداث كثافة خاصة، مثل لقائها باميليانوزاباتا Emiliano Zapata أثناء الثورة. وهناك أيضاً إشارات عرضية إلى حضور السيدة التي تجرى المقابلة نفسها. وغالبًا ما تحذف هذه التفاصيل، التي تعتبر خروجاً عن قواعد السيرة الذاتية المكتوبة، تحذف هذه التفاصيل من قبل المصورين العرقيين عندما يقومون بتقديم المواد الشفاهية في شكل مكتوب، وبالتالي إخفاء عملية الإنتاج النصي لهذه المواد(٨٩).

ومع ذلك، ففي Till wewnt meet Again، هناك بعض الخصائص المتعلقة باللغة التي يتضح من خلالها تأثيرات الشفاهية. فبعيداً عن الإبداع اللغوي المعجمي

والصوتى للكلام الشعبى، هناك استخدام استثنائى لحسية الصوت، كما فى الوصف عندما يحضر والدها محارات طازجة من البحر: «ثم بمديته Pacatelas! انتزع أبى قشور المحارة الكبيرة وفتحهاوأكلنا المحارات فى قواقعها ؛ لأنها حية وطازجة».

(Entonces Con su machete pacatelas! mi papa arrancaba las grandes astras, las abria y en la misma concha comiamos los ostriones porque estan vivitos, Fresquecitos) (٩٠).

وبعيداً عن الأصوات الأنوماتوبية onomatopoeic المحددة، فإن اللغة تقترب كثيراً من التأثيرات الأنوماتوبية. ويمكن الاستماع إلى كليهما فى هذه الحكاية عن الاستحمام فى البحر. «يبدو جميلاً جداً عندما ترتفع الأمواج وzas!. تغطينا ثم تذهب بعيداً، ولتنتظر الموجه التالية التى تأتى فى اللحظة وتهز أذيالها كما لو كان الماء كله قد تجمع هناك فى وابل مطير واحد».

("se ve tan bonito cuando se acerca la day! zas! nos tapa luego se va, y esperar la otra que alli viene dando coletazo como si toda el agua se hubiera Juntado allien an solo chubasco") (٩١).

ومع ذلك، فمن الصعب فى هذا النص إدراك تأثيرات تظبيط اللغة الذى تم ما بين كلام Jesusa فى حالته الأصلية وبين النسخة المكتوبة. خذ مثلاً مسألة التكرار، وهو خاصية أساسية فى التلفظ الشفاهى. فهو موجود على مستوى العبارة، كما فى وصف Jesusa، للسجن حيث اشتغلت وهى فتاة: «كان سجناً ذا طراز تقليدى، له قبة ضخمة، طويل طويل وفى المنتصف مصبعة من القضبان المتصالبة ثم مزيد من الحواجز والقضبان والقضبان...»(٩٢) ولكن على مستوى الجملة، يرد التكرار بشكل أقل تكراراً ويكاد يغيب تماماً على مستوى السرد، وهو ما يعد غريباً تماماً على التلفظ الشفاهى. وهكذا يبدو أن هناك حذف انتقائى للملامح الشفاهية. والعملية الفعلية للتظبيط لا تقدم للقارئ. وربما ينطبق ذلك بشكل كبير على ملامح الاستمرارية وتقدم الزمن فى السرد المكتوب والتى من الواضح أنها نتيجة إعادة تخطيط وكتابة المواد التى وفرتها الذاكرة الشفاهية والتى تصبح أفعالها إلى حد ما مبهمة. ونتيجة هذا الترقيق والتحوير فى

الشكل الشفاهى هو أن الكتاب أصبح مقروءًا بشكل أيسر بالنسبة لهؤلاء الذين نشأوا فى عالم الثقافة المطبوعة. وما يوضحه أيضًا، بمعنى تاريخى، هو إحلال عالم الذاكرة المكتوبة محل عالم الذاكرة الشفاهية.

وكشخص عاش وبقى من الثقافة ما قبل الرأسمالية، فان Jesusa قد مرت بنفس التحولات التى مر بها، جزئيًا أو كليًا، ملايين المكسيكيين- وأمريكين لاتينيين آخرين - فى القرن العشرين. يتضمن سجلها الثقافى عناصر من الثقافة الهندية الزابوتية والهسبانية المختلطة mestizo بالإضافة إلى خبرات وتجارب السكان فى إخلاء أماكنهم واستبدالها أثناء وبعد الثورة، بما فى ذلك خبرتها الشخصية فى الانتقال إلي مدينة مكسيكو. وهناك، كما فى كثير من المدن الأمريكية اللاتينية، يبدو أن الفيلم والتلفزيون كانا لهما تأثيرٌ ضعيفٌ على وعيها. ويقدم الكتاب تاريخًا بديلاً لمكسيك القرن العشرين، من وجهة نظر خبرة النساء. إن اعتبار دور النساء والحياة اليومية من ضمن القوى التى تدخلت فى الثورة المكسيكية هو أمر له قيمة كبرى ويتضح ذكاء Jesusa فى دقة ورهافة إدراكها، وحساسيتها تجاه اللغة، وقدرتها اللغوية (بالزابوتية، الإنجليزية، القشتالية، اليابانية، بالإضافة إلى الإسبانية). وهناك أيضًا قدرتها على البقاء واستقلالها الذى لانفصال فيه. وهذه ليست خصائص «سيكولوجية» لفرد واحد وإنما جوانب لطبقة اجتماعية بأكملها، والتى تسميها Jesusa «هذا الجنس القديم».

وبهذا المعنى، يتضمن حديثها أصوات آخرين. لقد كان هناك كمية غير عادية من العنف فى حياتها، بداية من وفاة أمها عندما كان عمرها ثمانية أعوام، مرورًا بوفيات أخرى، رحلات، وانقطاعات. «من بين كل أقاربى..كنت أنا الوحيدة المتجولة، الماشية، الشخص الذى ذهب إلى كل مكان. لأن والدى لم ير قط ما رأيت»[٩٣]. وفى الموت أيضًا، الذى واجهته بسخرية لاذعة، تتمنى أن تستمر الرحلات: «أريد بشدة أن أذهب وأموت هناك حيث ذهبت للتجوال. لعل الله يتذكرنى ؛ لأنى أتمنى أن انتهى تحت شجرة ما بعيدًا! ثم تتجمع حولى الجوارح وهذا هو ، سيأتون ويطلبوننى وسوف أكون جد سعيدة هناك أطير فى معدات الجوارح»[٩٤].

وقصة Jesusa واحدة من قصص التهميش نظرًا للنوع والفقر. فهى فى صدام مع النظام القائم ؛ لأنها وبالرغم من كونها امرأة وفقيرة إلا أنها مستقلة. ولا يؤكد تفسيرها وتأويلها لحياتها المجموعة الثابتة للتراتبيات الرمزية. فهى تقبل حراكية حياتها وهويتها، فى تحولاتها إلى العالم الحديث. وبالرغم من أن سيرتها الذاتية تحدد نهاية خبرة خاصة بثقافات أقدم ما قبل حداثية، إلا أن التفكك والتشتت قد تم قبوله، دون نوستالجيا ورومانسية محترفة من تلك التى يدعيها كثير من المثقفين. وتصبح الثقافة القديمة المفككة ثقافة أعيدت صياغتها وأعيد تشكيلها من خلال السرد المكتوب، وثقافة فكت نفسها من أسر ضغوط القيم السائدة المهيمنة.

وبهذا المعنى، يصبح كتاب Till Wewnt meet Again نموذجًا منه ومساهمًا فى الخبرة الأمريكية اللاتينية بالحداثة الشعبية .

هوامش الفصل الرابع

(١) Bakhtin, quoted in Peter Stallybrass and Allon White, The Politics and Poetics of Transgression, London 1986, p. 17.

(٢) تاريخيا انفصلت كلمة ثقافة فى أوروبا عن الشعبى والثقافة الجماهيرية فى محاولة لمقاومة تحويل الثقافة إلى سلعة انظر.Raymond williams, Marxism and Literature, oxford 1977, pp. 153-4

(٣).London 1986

(٤).Stallybrass and White, p. 3

(٥) المصدر السابق.p. ix

(٦) المصدر السابق.p. 191

(٧) للمزيد من الأمثلة على كيفية تاريخنا تحول امتيازات ترتثية معينة إلى تصنيفات عمومية، انظر المصدر السابق، صفحات ٣، ٢٢، ١٩٤.

(٨) Nelly Richard, Esteticas de la oblicuidad, Revista de Critica Cultural, Vol, 1, No, 1,p.

(٩).Rodrigo, Edwin and Luis Montoya, La sangre de los cerros, Lima 1987, pp. 648-9
Cholois a derogatory racial term for people showing characteristics of Andean culture.

(١٠) أثار هذه النقطة رودريجو مونتويا فى محاضرة ألقاها فى معهد الدراسات الأمريكية اللاتينية، لندن، فى ١٦ مايو ١٩٩٠.

(١١) انظر, على سبيل المثال-Fernado Colderon, ed, Imagenes desconocidas: La modernidad en rencrucijada postmoderna, Buenos Aires 1988.

(١٢) Mirko Lauer, 'La estructura del objeto plastico', in Critica de la artesania, Lima 1982, pp. 145-63.

(١٣) Ticio Escobar, E1 mito del artey el mito del pueblo, Asuncion 1986, p. 14;
أنظر أيضا .p. 16

(١٤) المصدر السابق.p. 18

(١٥) Pierre Bourdieu, Outline of a Theory of Practice, Cambridge 1977, p. 197; see also p. l 78.

(١٦).Escobar, p. 24

(١٧) المصدر السابق.p. 37

(١٨) انظر .Renato Ortiz, A moderna tradicoo brasileira, Sao Paulo 1988, pp. 25-9

(١٩) Angel Rama, 'Literature y culture', in Transculturacion narrativa en America Latina, Mexico 1982, pp. 11-56. أنظر Patricia D'Allemand,Hacia una critica literaria latinoamericana: nacionalismo y Cultura en el discurso de Beatriz Sarlo, Landsn 1990.

(٢٠) Domingo F. Sarmiento, Facundo, Buenos Aires 1963, pp. 38, 58, 65.

(٢١) المصدر السابق pp. 67-86

(٢٢) المصدر السابق p. 41.

(٢٣) المصدر السابق p. 38.

(٢٤) المصدر السابق p. 40.

(٢٥) المصدر السابق p. 47.

(٢٦) Gina Canepa, paper given at AELSAL meeting, 3 June 1990. انظر أيضا 'Folletines historicos del Chile Independiente y su articulacion con la novela naturalista', Re vista de Critica Literaria Latinoamericana, Vol. XV, No. 30, 1989, pp. 249-58.

(٢٧) Jesus Martin-Barbero, Procesos de comunicaciron y matrices de cultura, Mexico, n.d., p. 133.

(٢٨) انظر
estetica de Las migraciones e identidades en transicion' Revista de Critica Cultural, Vol.1 No. 1,p.q, and, Culturas hibridas: el espcio Comunica cional Como Problema interdisciplinario بحث غير مشروع

(٢٩) Ortiz, p. 35.

(٣٠) Oswald de Andrade, 'Manifesto Pau-Brasil' (1924), in G.M. Telles, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, pp. 266-72.

(٣١) انظر Vivian Schelling, 'Mario de Andrade: A Primitive Intellectual' in Bulletin of His-panic Vol. LXV, 1988, pp. 74-5.

(٣٢) Antonio Candido, Literatura e sociedade, Sao Paulo 1976, p. 164.

(٣٣) Oswald de Andrade, 'Manifesto Antropofago', in Telles, pp. 293-300.

(٣٤) Pauliceia Desrairada (Hallucinated City), Poesias completes, Sao Paulo 1966, p. 13.

(٣٥) Schelling, p. 80.

(٣٦) المصدر السابق p. 76.

(٣٧) Macumaima [translation], London 1984. انظر Vivian Schelling, 'Brazilian Journeys', Third World Quarterly, January 1988, pp. 312-17.

(٣٨) من الممكن مقارنة البنية السردية بالبنية السردية ل Macunaima بالبنية السردية الخاصة بـ Bamba - meu- Boi والتي سبق مناقشتها من حيث إن الموضوع الرئيسي وهو موت وبعث الثور وفي هذه الحالة يكتمل بعدد من الحكايات الجانبية Macunaima.

(٣٩) James Clifford, 'Ethnographic Surrealism', Comparative Studies in Society and History, Vol. 23, No. 4, 1981.

(٤٠) Prologue to Soledad (Solitude 1847~.

(٤١) الترجمة الانجليزية لـ R. Ogden, New York 1890

(٤٢) Karl Sauer, 'The Morphology of Landscape' in Land and Life, Berkeley 1963, p. 333.

(٤٣) Translation: New York 1935.

(٤٤) للمزيد عن مصطلح عبر التثاقف انظر
Angel Rama, La transculturacio,
narrativa en America Latina. pp. 32-4

(٤٥) انظر
P. Oquist, Violence, Conflict and Politics in Colombia, New York 1980, pp. 4-17, 194-5.

(٤٦) La mala hora, Buenos Aires 1969, p. 77.

(٤٧) La increibley triste historia de la candida Erendiray de su abuela desalmada, Barcelona 1972, pp. 109-10.

(٤٨) المصدر السابق. p. 111.

(٤٩) انظر. pp. 160-61.

(٥٠) انظر Roberto Schwarz, 'Grande Sertao: a fala', inA sereia e o desconfiado, Rio 1965, p.38; Angel Rama, La transculturacion narrativa en America Latina, Mexico 1982, p.46; Carlos Pacheco, The Oral Hinterland: Cultural Orality in Contemporary Latin American Fiction, PhD Thesis, University of London King's College 1989, Chapter 4; and William Rowe, Rulfo: El llano en llamas, London 1987, pp. 61-67.

(٥١) Juan Rulfo, El llano en llamas, Madrid 1985, pp. 127-8.

(٥٢) المصدر السابق. p. 127.

(٥٣) المصدر السابق. p. 126.

(٥٤) المصدر السابق. pp. 41 - 2.

(٥٥) انظر Antonio Cornejo palar, "Elindigenismoy las Literaturas heterogeneas Su doble estatuto socio-cultural', Revista de Critica Literaria Latinoamericana, Nos. 7-8, 1978, p. 12 and Literatura y sociedad en el Peru: la novela indigenista, Lima n.d., pp. 16-23.

(٥٦) In Augusto Roa Bastos, El baldZo, Buenos Aires 1966, pp. 61-77.

(٥٧) المصدر السابق. p. 66.

(٥٨) انظر Ruben Barreiro Saguier, 'Estratos de la lengua guarani en la escritura de Augusto Roa Bastos', in J.M. Lopez de Abiada, ea., Perspectivas de comprension y de explicacion de la narrativa latinoamericana, Bellinona 1982, pp. 181-97.

(٥٩) Claude Levi-Strauss, The Savage Mind, London 1966, Chapter 1 and p. 268.

(٦٠) New York 1986.

(٦١) Jose Maria Arguedas, El zorro de arribay el zorro de abajo, Buenos Aires 1971, p. 204.

(٦٢) أثار هذه النقط المهمة لأول مرة Martin Lienhard in Cultura popular andina y forma novelesca, Lima 1981, pp. 130-9.

(٦٣) Arguedas, p. 145.

(٦٤) The Storyteller, London 1990.

(٦٥) Martin Lienhard in Cornejo Polar et al., Vigenciay universalidad de jose Maria Arguedas, Lima 1984, p. 19.

(٦٦) انظر Carmen Bernand و Serge Gruzinski, De l'idolatrie: Une archeoloyie des sciences religieuses, Paris 1988.

(٦٧) انظر Levi-Strauss, pp. 220-21, and William Rowe, Mito e ideoloyla en la obra de dose Marfa Aryuedas, Lima 1979, pp. 88-93.

(٦٨) William Empson, Aryuifyiny, London 1988, p. 94.

(٦٩) انظر Julio Ortega, The Poetics of Chanye, Austin 1984, p. 4.

(٧٠) انظر Wieland Schmied, Neue Sachlichkeit und Mauischer Realismus in Deutschland 1918-1933, 1969

(٧١) Ana Maria de Rodriguez, 'Manuel Puig ? De lo cursi al arte?', Eco, No. 206,. dic.1987, pp. 212-213.

(٧٢) Severo Sarduy, 'Notes a las notes a las notas', Revista Iberoamericana, Nos. 76-7, 1971, p. 562.

(٧٣) المصدر السابق. p. 565.

(٧٤) Armand Mattelart, 'The Nature of Communications Practice in a Dependent Society', Latin American Perspectives, Vol. V, No. 1, pp. 23, 26.

(٧٥) 'The Puig affaire, o de la literature como espectaculo', Postdata, Vol. 1, No. 2, 1974, pp. 31, 32. Cf. Lois Zamora, 'Cliches and Defamiliarization in the Fiction of Manuel Puig and Luis Rafael Sanchez', Journal of Aestherics and Art Criticism, IV, 41, pp. 421-36.

(٧٦) Manuel Puig, Boquitas pintadas, Buenos Aires 1969, p. 20.

(٧٧) Luis Rafael Sanchez, La importancia de llamarse Daniel Santos, Mexico 1989, p. 132.

(٧٨) المصدر السابق. p. 16.

(٧٩) انظر Julio Ortega, Teoria y practica del discurso poprular, London 1989.

(٨٠) Sanchez, p. 82.

(٨١) المصدر السابق. p. 92.

(٨٢) Octavio Paz, El laberinto de la soledad, Mexico 1959, Chapter 1.

(٨٣) Sanchez, p. 87.

(٨٤) المصدر السابق. p. 88.

(٨٥) المصدر السابق. p. 103.

(٨٦) المصدر السابق. pp. 110, 115-6.

(٨٧) المصدر السابق. p. 122.

(٨٨) انظر.Sahugan, miguel Leon portilla, La Vision de los Vencidos, modrid 1985

(٨٩) السيرة الذاتية المهمة جدا Gregorio Codori Mahari والتى سجلها ونقلها -Ricardo Volderra ma, Gregorio Condori Mamani, Autobiografia, Cusco 1982. cf. Martin Lienhard, La etnoficcion ola mala Conciencia del intelectual coloniado' Tilalc, vol. 3, no 4. تعتبر نموذج جيد الحالة اختيار، انظر....

(٩٠) .Elena Poniatowska, Hasta no verte Jesus mio, Mexico 1969, p.24 لاحظ الانتقال الزمنى للفعل المضارع، المسرحة الماضى فى الحال، وهى وسيلة نموذجية فى السرد الشفاهى.

(٩١) المصدر السابق.p. 25

(٩٢) المصدر السابق.p. 34

(٩٣) المصدر السابق.p. 315

(٩٤) المصدر السابق.p. 316

الخاتمة

الذاكرة ، التدمير ، التحول

لقد بدأ هذا الكتاب بموضوع تدمير الثقافات وعدم ثبات الذاكرة. وقد كان هناك نماذج عدة في القرن العشرين لثقافات في أمريكا اللاتينية اختفت نتيجة الصراع حول الهيمنة على الأراضي، المصادر والسكان وإحدى هذه الثقافات تلك الخاصة بمجموعة من سكان غابة جوراني في باراجواي تدعى آكس Axé، والتي تقلصت وانحدرت إلى مرتبة الخدم في بيوت البيض. وقد عبر هؤلاء عن موقفهم تجاه هذا المحو والاستئصال لجماعة إنسانية يمكن التعرف على هويتها في عدد من الأغاني، التي تم تسجيلها ونقلها إلى الكتابة. إحدى هذه الأغنيات هي Song of kanexirigi، التي تحتفي بالرموز المؤسسة لثقافة في لحظة موتها:

نحن، الذين كنا آكسيهْ

لم نعد نخرج مطلقًا

إلى أشجار الغابة

أبانا العظيم

الذي يحمل غطاء الزعامة

رغم أنه مات

لن نتركه أبداً.

إن هذا النوع من التوثيق يجعل مقولة إن الأصول البدائية هي جزء من هوية الفرد قولاً سخيفًا: والاستجابة المطلوبة هي وضع الذاكرة والاستمرارية في سياقها التاريخي. ذاكرة من، حفظت بأي شكل، وتحت أي ظروف؟

أغنيتنا

إنهم هؤلاء الذين لن يكونوا رجالاً مرة أخرى

إنهم الرجال الكبار

كبروا مع المطر

إنهم الذين تركناهم بعيداً

رءوسهم مطبقة على أذرع مصلوبة!

إن ظروف هذه القصيدة والمصادفات التى أدت إلى حفظها تجعل من فكرة الاستمراريات المتخيلة للهوية مثل اللاوعى الجمعى أو حتى فكرة «بوتقة انصهار الثقافات» أفكاراً بعيدة عن الحقيقة وغير ذات صلة بالموضوع.

وإذا لم يكن قد تم حفظ العنف، الانقطاع بشكل أو بآخر- فى حالة الأغنية الآكسية فقد تم ذلك من خلال تدخل التصوير العرقى- فإن الفهم التاريخى الصحيح يصبح مستحيلاً، ويخاطر التاريخ الثقافى بأن يصبح تمريناً أيديولوجياً مريحاً، وجزءاً من العنف الذى أنتجته عملية المجانسة الكونية هو وهم أن هناك تاريخاً واحداً، وهو وهم يقمع ويلغى الاختلافات بين الأزمان histories المختلفة التى عاشتها مجموعات مختلفة من البشر. وهناك نقطة أخرى: الذاكرة التاريخية فعل ثقافى حيوى وضرورى فى عملية صنع وحفظ تلك الاختلافات، وإن عملية تدمير الذاكرة هى الوسيلة الرئيسية لفرض السيطرة والهيمنة. والذاكرة الاجتماعية لاتعنى فقط الاستمرارية والهوية غير المتغيرة، إنها أيضاً ذاكرة التدمير والانقطاع. وكذلك ليس من المناسب الحديث عن ذاكرة شعبية واحدة: فهناك مجموعة متنوعة من الذاكرات المختلفة memories(1) .

وقد عجلت الدكتاتوريات العسكرية فى دول المنطقة الجنوبية (شيلى، الأرجنتين وأراجواى) خلال العقدين الماضين، عجلت بظهور اهتمام قوى بمسألتى الذاكرة الاجتماعية والتسجيل التاريخى، وتوضح الدراسة التى قمنا بها فى الفصل الثالث. إن الدكتاتورية الأرجنتينية قد أحدثت فقدان ذاكرة عام، والذى اعتمد على محو

واستئصال الفضاءات الطبيعية التى تمارس فيها الذاكرة عملها. ومع ذلك، تم إيجاد وسائل للدفاع عن والحفاظ على ذاكرة «المختفين»، ضحايا الإعدام فوق القانونى والسجن الذى نفذته القوى العسكرية وما فوق العسكرية. وأهم هذه الوسائل فعل أمهات ميدان مايو "madres de la plaza de mayo" الذى اكتسب انشغالها الأسبوعى بالفضاء العام الرئيسى فى بوينوس أيريس قوة الطقس للذاكرة المضادة. وحتى بعد أن تم تمرير قانون المثول "ley de obediencia debida", (Law of due obedience)، أثناء فترة الحكم الديقراطى الذى يقضى بمنح الضباط ذوى الرتبة المتوسطة والرتب الأقل حصانه ضد المقاضاة على الظلم الذى يمارسونه ضد المدنيين ، فقد استمرت madres de la plazade Mayo فى القيام بعملها[٢]. هذه وغيرها من أشكال الرفض لقبول «النسخة الرسمية» (وهو عنوان فيلم مهم للويس بوينز)، تعد نموذجًا لإحدى الطرق التى يمكن بها صنع الذاكرة الشعبية. وفى جواتيمالا، السلفادور، كولومبيا، البيرو والبرازيل، استمرت عمليات فرق الموت التابعة للدولة. ولقدكان هناك درجة ضعيفة جداً من العملية الديمقراطية فى جواتيمالا، وهى إحدى المناطق المنكوبة بالعنف الغير معترف به. وقد تضمنت الثلاثين عامًا من الحرب الطائفية، والتى لاتزال مستمرة، هجمات متكررة لإبادة الجماعات الهندية بشكل جماعى. المعلومات قليلة والحصول عليها يعنى المخاطرة[٣]. إذن إلى أى حد يمكن إعادة تركيب تاريخ هذه الفترة؟

بعد هزيمة التمرد العظيم The Great Rebellion بقيادة توباك أماروا الثانى Tu-pac Aarull فى 1780 ضد الحكم الاستعمارى الإسبانى فى البيرو، قامت السلطات بفعل كل شَىْء لمحو الذاكرة من زعيمها. ولكن الزعيم لايزال حيا فى أساطير الفلاحين الآنديين، وجسده الذى سحب وفصلت رأسه عنه من قبل الإسبان ، لحق بحكام الأنكا فى القرن السادس عشر فى شكل ميثولوجيا طوباوية تذكر الرأس والاطراف المقطوعة، وتتخيل عودتها فى شكل عدل اجتماعى مستقبلى وجسد اجتماعى جديد.

إن الممارسات الشعبية للذاكرة فى منطقة الآنديز تتميز بفكرة أن الموتى يعيشون بجوار الأحياء، إما فى مكان قريب وإما فى جبل ليس بعيداً جداً. وفى أحد العروض المسرحية الآندينية المعاصرة، يتواجد الموتى مع الأحياء على خشبة المسرح فى نفس

الوقت، وكذلك الشاب الذى أدى اختفاؤه بأمر من الجيش إلى ظهور المسرحية. الموتى، الذين هم الذاكرة، يحفظون الماضى بالإضافة إلى الواقع المعيش، فى شكل زمن تاريخى مختلف تمامًا عن الزمن الغربى السائد، الذى يؤكد على ضرورة التغير الضئيل المتواصل.

على كل حال، هناك حاجة للتمييز بين عمليات الذاكرة الشعبية وبين الأشكال الرسمية، وأشكال الدولة والطبقة الحاكمة للذاكرة. وفى هذا المجال، يمثل جسد توباك آمارو جسد أتباعه وذريتهم، مجموعة اجتماعية متميزة ومقهورة. وفى المقابل يخلق التصوير التاريخى الرسمى أبطالاً يمثلون الوطن، وقد بدأ ذلك مع أبطال الاستقلال: «فى محاولة ضميرية لمد مستويات التماهى الشعبى مع العمل العام للمميزين، قدم المؤرخون أبطال الاستقلال عراة من تمثيلاتهم الطبقية، الصلات الإقليمية، أو الحماس الدينى»[٤]. وكما لاحظ المؤرخ التشيلى، «إذا لم يقدم التاريخ لنا رجالاً نموذجيين، فإن من واجب المؤرخ أن يصنعهم»[٥]. وهؤلاء الأبطال موجودون فى كل أمريكا اللاتينية، فى كل ميدان عام، يحاولون الاستيلاء على الفضاء برمزية الدولة القومية الليبرالية.

وغالبًا ما تختلف النسخ الشعبية لنفس هؤلاء الأبطال، كما حدث مع شخصية سيمون بوليفار، الذى حافظت عليه التقاليد الشفهية للسكان السود الريفيين فى فنزويلا. فهذا البوليفار أمه سوداء وتحميه قوى سحرية. والاختلافات هنا لها علاقة بنوع تخزين الذاكرة (حكايات شفهية) وبالمتخيل الشعبى باعتباره منشأ المعتقدات والصور الخيالية، التى تتميز، على وجه الخصوص، بالثقة فى السحر. ولايسعنا هنا سرد الاختلافات من وجهة النظر السياسية السائدة للتصوير التاريخى الليبرالى، وتركيبها للذاكرة الرسمية. ولكن يمكن للمرء البدء بأفكار سارمينتو، الشخصية الممثلة لليبرالية الشمولية فى أرجنتين القرن التاسع عشر الذى هدف برنامجه التربوى إلى فك الروابط العاطفية وإعادة وصلها بالوطن، والذى نادى بفكرة مدارس البنات حيث يمنع التلاميذ من لمس أحدهم الآخر. ونقطة انطلاق أخرى ربما تكون عادة منح بنادق صغيرة كجوائز مدرسية، والتى تمثل فكرة عملية تحويل الخيال الاجتماعى إلى عمليات عسكرية ، ولكن هؤلاء البشر الذين تم الغاؤهم لضمان استمرارية تحول الخيال إلى

عمليات عسكرية وذلك باعتبارها عملية وعى وطنى، هؤلاء السكان الهنود جنوب ريونجرو، تم نسيانهم، أى عملية فقدان ذاكرة فى حاجة إلى الشرح فى ضوء عمليات فقدان الذاكرة التى حدثت بعد ذلك فى العقدين الماضيين[٦].

والبندقية الصغيرة، التى تصبح فى القرن العشرين بندقية قصف، هى رمز أعيد مواءمته عند الجماهير الفلاحية النيكاراجوية، ويحتفى به أرنستو كاردينال وقساوسة ساندينيستا آخرين، بحيث ترفع جماعات المقاتلين البندقية فى يد ويستقبلون ضيوفهم باليد الأخرى.

وبالمثل، هناك حاجة للتمييز بين الانتصار التضحوى (Sacrificial)، بتحويله الموتى إلى أبطال – والذى لا يهدف تماماً إلى تذكرهم، نظراً لأن خصوصيتهم الحقيقية، بما فى ذلك انتهاؤهم إلى جماعة اجتماعية مميزة، منسية– وبين الذاكرة الارتباطية المحلية المعروضة فى قصيدة الشاعرة النيكاراجوية جيوكوندابللى "Free,country, 19th July :Gioconda Belli 1979"

كم ميتة تلتصق بحلقى،
كم عدد الموتى المحبوبين الذين حلمنا بهم مرة هذا الحلم
واذكر وجوههم، أعينهم،
التأكيد الذى عرفوا به هذا النصر،
الكرم الذى بنوه به
بالتأكيد هذه اللحظةكانت تنتظر فى المستقبل
وكانت تستحق الموت لأجلها[٧].

وأحد المعتقدات الرئيسية فى ورش الشعر النيكاراجوية كانت نسج الذاكرة مع الحياة اليومية، بحيث تستدعى الحرب ضد سوموزا Somoza ليس بشكل رسمى ممجد ولكن كلحظات للمشاعر الشخصية، كوجوه، أسماء، ملامح وإيماءات.

لقد اهتمت ورش الشعر، التى تبنت الكتابات الأولى لأناس دخلوا حديثا مجال التعليم، اهتمت هذه الورش بالذاكرة الفردية والإبداع، فى محاولة لعكس الدور القمعى

للكلمة المكتوبة فى أمريكا اللاتينية، خاصة وأنها الوسيط الذى سجل به التاريخ الرسمى. ولكن عدد من يشاهد الدراما التلفزيونية أكبر بكثير من عدد الذين يحضرون ورش الشعر.

ومع الانتشار الهائل لوسائل الإعلام الجماهيرى فى العقود الثلاثة الماضية، أثير السؤال حول إلى أى مدى تدمر تلك الوسائل أساسات الذاكرة الشعبية وإلى أى مدى تجمد الإبداع. لا يوجد إجابات سهلة وبسيطة. ومع ذلك، فمن المؤكد أن افتراض التعارض بين صناعة الثقافة وثقافة ما قبل صناعية ممجدة سوف ينتج معرفة ضئيلة بالعمليات الفعلية. ففى المقام الأول، لا يوجد «مراحل» فى عملية التطور الثقافى الحتمية، لا إيجابيًا ولا سلبيًا. إذ غالبًا ما يتم سرقة أنماط ثقافية من نسخة معينة من التاريخ الأوروبى ويتم تأسيسها. وبهذا المعنى، فإن المحتوى الخاص للأشكال الثقافية ما قبل الرأسمالية والرأسمالية يختلف فى أمريكا اللاتينية نظراً لأن تاريخها مختلف.

وعندما نتعمق فى موضوع صناعة الثقافة، فهناك نوعان من التحول ذى علاقة وثيقة بالموضوع ألا وهما: hybridization التهجين وعملية إلغاء مكان الانتاج deterrito-rialization ونعنى بالتهجين الطرق التى تصبح الأشكال منفصلة عن الممارسات القائمة للتوحد مع أشكال جديدة فى ممارسات جديدة. ومثال على ذلك أشكال الخزف الريفى الذى تتغير عندما «ينتقل » الخذف إلى المدينة ويباع لمستهلكين جدد.

إن شكل الخزف المسمى بـ Michoacan فى المكسيك، الذى ذكرناه فى الفصل الثانى، يمثل (باص) يحمل ركابًا من مناطق ريفية إلى المدن الصناعية؛ والركاب داخل الباص هم شياطين، وحيث إن الشيطان موتيفة ريفية تقليدية،فإنه يستخدم بطريقة جديدة لكى يتفاوض ويتعامل مع نقطة تحول كبيرة. ومع الانتقال، تصبح الرموز بعيدة عن سياقاتها السابقة: فتكتسب الشياطين دلالة جديدة خارج الدين الريفى التقليدى، وكذلك الأشياء المصنوعة يدويًا التى تصبح أدوات للزينة فى المدن بدلاً من كونها أدوات استعمالية للأكل والطبخ وغيرها. وبالمثل، تنتقل الموتيفات الموسيقية والأساليب من مناسبات طقسية ثابتة إلى تجمعات جديدة مع موسيقى من مناطق أخرى: فالتشتشا البيروانية تجمع ما بين الإيقاعات الكاريبية مع الألحان الأندينية. وبدون الإذاعة

وحراكية الشرائط التسجيلية، كانت عملية هذه الهجرات ستكون مستحيلة. ومصطلح deterritorialization نستخدمه للإشارة إلى عملية إطلاق سراح العلامات الثقافية من أسر المناطق الثابتة في الزمن والمكان(٨)..

ومن ضمن الطرق التى استطاعت بها ممارسات الذاكرة الشعبية الاستمرار والتحول من خلال وسائل الإعلام الجماهيرى كانت الإذاعة التى استخدمها المغنون الجوالة cantadores البرازيليون، وهم شعراء شفهيون دورهم التقليدى ، هو إنتاج ونشد المعلومات فى المحليات الريفية. وعلى مدار العشر سنوات الأخيرة، أنتج هؤلاء المغنون وجمهورهم من خلال الإذاعة وسائل لإعادة صياغة وتشكيل دورهم، وفى نفس الوقت خلقوا شبكة وطنية تصل لأبعد من سياق المهاجرين. ومن الأجزاء المهمة جداً فى دائرة الاتصال بالخطابات التى تصل من المستمعين التى تقدم motes، موضوعات فى شطرين، والتى يرتجل المغنون على أساسها.

ومن الاستخدامات المهمة الأخرى للإذاعة التجربة التى ترويها روزا ماريا الفارو Rosa Maria Alfaro، عن النساء اللاتى يغنين فى سوق ليما ويروين قصصهنّ عن الهجرة إلى المدينة فى شكل حلقات إذاعية. وقد يبدو أن هذين المثالين هامشيان بالنسبة للموضوع الرئيسى لصناعة الثقافة -خاصة المثال الثانى، الذى يعتبر نموذجاً للاستخدام البديل لوسائل الإعلام- ولكنَّ كليهما إمكانيات للاستخدام الشعبى لوسائل الإعلام. وهو ما يعد محكٌ فى النقاش حول إذا ما كانت وسائل الإعلام الجماهيرية معادية أو ضارة بالذاكرة الشعبية.

أما الدراما التلفزيونية telenovela، الأسلوب الخاص جداً بالمسلسلات التلفزيونية الأمريكية اللاتينية، فهى العامل القيادى فى عملية تغلغل صناعة الثقافة فى الحياة اليومية. إن عدد الذين يشاهدون حلقة واحدة من الدراما التلفزيونية يفوق بكثير مجموع مبيعات كل أعمال جارسيا ماركيز بالإسبانية- وهذا هو أحد الأسباب التى ذكرها ماركيز فى مقابلة حديثة عن سبب تحوله إلى كتابة الدراما التلفزيونية(٩). والشكل الجماهيرى الشعبى الأول الذى له نفس التأثير كان السينما. ففى عديد من المناطق فى شبه القارة كان نوع السينما السائد هو ما تصدره هوليود. وكانت

المكسيك استثنائية فى خلق صناعة فيلم وطنية قوية منذ الثلاثينيات. ولقد كان من خلال صور الفيلم، كما أشار كارلوس مونسيفاس، أن رأت الجماهير الشعبية فى المكسيك نفسها، وجوهها وملامحها، ممثلة فى الفضاء العام الجديد للأمة الوطن، بعد أن كان إحساسهم السابق بالهوية مقصوراً على المجتمع المحلى أو الإقليمى. وقد تكون هذه الصور مبتذلة أو وضيعة - مثل إعلاء قيمة الذكورية Machismo - ولكن الجماهير احتفلت فيها ومن خلالها بحضورهم الاجتماعى الجديد. ولم يكن من الممكن أن توجد صناعة الثقافة الوطنية بدون هذه الجماهير وكذلك الدولة القومية الحديثة التى أنشئت بعد الثورة المكسيكية. لقد اعتمدت العمليتان فى الواقع على بعضهما البعض: تشكيل الوطن الحديث وإنشاء صناعة الثقافة الوطنية.

ولم يكن للفيلم، للغرابة، أى تأثير كبير فى صنع الدراما التلفزيونية كجنس مستقل. الآن، ما التاريخ التوليدى للدراما التلفزيونية؟ يمكن تتبع ذلك من خلال سلسلة من الأشكال الشعبية، بداية من الـ folletin، والحلقات المسلسلة المنشورة فى الجرائد، والتى كانت نفسها انتقالية بمعنى أنها كانت خطوة أولى أتاحت دخول الموضوعات والأساليب الشفهية التقليدية إلى عالم الطباعة فى نفس الوقت الذى كان جمهورها يتحول إلى التعليم. والحلقة الوسيطة بين الـ folletin والدراما التلفزيونية هى الـ radio teatro (المسلسلات الإذاعية)، ذات الحبكات العاطفية العائلية. وقد مرت الميلودراما بكل هذه المراحل، كحبكة، كبنية زمن، مناخ عاطفى والتأكيد الأخلاقى. وعلى كل واحد من هذه المستويات، تستطيع الدراما التلفزيونية بث الذاكرات الشعبية. وذلك عن طريق تحرير كل شَىْءٍ من خلال العائلة، وهى تتضمن أيضاً، مثلما يرى مارتين باربيرو، مبدأ المعارضة لعملية تقليص الحياة بأكملها إلى سلعة يمكن تسويقها: «تحويل كل شىء إلى ميلودراما، من خلال علاقات العائلة. تأخذ الطبقات الشعبية بثأرها، بطريقتها، من التجريد المفروض على عملية تسليع Commodification الحياة والأحلام»[١٠]، وهى عملية تسليع ممثلة بنفس الإعلانات التى تمول وترعى البرنامج.

وأحدث الوسائل التى تحمل الذاكرة الشعبية والهوية هى الموسيقى التى انتشرت فى كل أرجاء شبه القارة عن طريق الإذاعة وصناعة التسجيلات. وأحد الأمثلة هى

موسيقى البوليرو ذات الأصوات الزاعقة والكلمات الرقيقة/ الوقحة والتى دخلت ملايين البيوت فى الثلاثينيات. وطيلة القرن وحتى التسعينيات، صاحبت أصوات موسيقى البوليرو أو التانجو، الكومبيا، السلسا، التشيشتا، السامبا، اللامبادا- إيقاع الحياة اليومية، لتشكل الذاكرة والرغبة. ويكشف لويس رافايل سانشيز عن *أهمية أن تكون دانيل سانتوس*، من خلال صوت أحد كبار مُغَنِى البوليرو، عرضًا لعدم الوقار، التجاوز والضحك الثأرى، وهى صفات تعد مصادر ثراء الفقراء الذين هم أغلبية. وكتاب سانشيز يعيد تحويل الأدب، الذى يعد تقليديًا مجال الثقافة الرفيعة، إلى وسيط مهجن قادر على ترجمة البوليرو، شكل ثقافى جماهيرى للموسيقى يتيح صياغة وتشكيل مشاعر الملايين(١١).

عندما يكتب سانشيز «المسرح العظيم للـ Obsessions»، و«المتحف العظيم للذاكرة الجمعية»، فى إشارة لموسيقى البوليرو باعتبارها نموذجًا ثقافيًا، فإن المفارقة جادة لأن معجم التمثيل المرتفع والاستمرارية الشرعية تُنتزع من الثقافة الرفيعة.

وعلى مدار الزمن، تم قمع وتغيير الأشكال الشعبية للحياة، وأن تفكر فى ذاكرة شعبية واحدة مستمرة يعنى أن تنخرط فى الأساطير. وبدون النسيان أو تبديل أبنية الذاكرة، لا يمكن أن يكون هناك ابتكار أو إبداع. ويجب التمييز بين التدمير المهدر الذى بلا مبرر وبين أنواع أخرى من التدمير تسمح بالتغير:كما فى الصورة المجازية الشهيرة لهيجل، يجب أن يكسر البيض قبل أن يصنع الأمليت. وما هو صعب ولكنه ضرورى وحيوى هو أخذ العمليتين معًا فى نفس الوقت بعين الاعتبار، ودون محاولة التوفيق بينهما.

هوامش الخاتمة

(١) Augusto Roa Bastos, ea., Las cultural condenadas, Mexico 1978, pp. 269, 272.

(٢) انظر
John Kraniauskas, 'Hebe Bonafini, Madres de la Plaza de Mayo', Index on Censorship, Vol. 19, No. 9, p. 42.

(٣) انظر
James Painter, Guatemala: False Hope, False Freedom, London 1987.

(٤) Mark D. Szuchman, The Middle Period in Latin America: Values and Atritudes in the 17th-l9th Centuries, Boulder 1989, p. 5

(٥) Diego Barros Arana, quoted in Szuchman, The Middle Period, p. 6.

(٦) انظر
Szuchman, 'Childhood Education and Politics in Nineteenth Century Argentina: the Case of Buenos Aires', llispanic American Historical Review, Vol. 70, No. 1, pp. 109-38.

(٧) Gioconda Belli, Amor instlrrecto, Barcelona 1986, pp. 116-17.

(٨) استخدم المصطلح بكثرة من قبل Nestor Garcia Canclini. لعرض شامل لاستخداماته المكنة انظر..,
v. Gilles Delenze and Felix Guattari, A Thousand Plateaus, London 1988.

(٩) انظر- Holly Aylett, 'Of Love and Levitation', Times Literary Supplement 20-26 October 1989,p.1152.

(١٠) Jesus Martin-Barbero, Procesos de comunicacion y matrices de cultura, Barcelona n.d., p. 117.

(١١) Luis Rafael Sanchez, La importancia de llamarse Daniel Santos, Mexico 1989 , p. 132.

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	بول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥- فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩- شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمري
٨١- الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢- مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	محمود السيد علي
٨٣- مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤- موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥- منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	عبد الرازق بركات
٨٦- طول الليل (رواية)	جمال مير صادقي	أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧- نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨- الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩- الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠- وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣- محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤- مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوي
٩٥- مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	سري محمد عبد اللطيف
٩٦- ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧- هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨- الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩- تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠- مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحي
١٠١- النص الروائي: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢- السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣- قبر ابن عربي يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤- أوبرا ماهوجني (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوي
١٠٥- مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦- الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبييرامتي	أشرف علي دعدور
١٠٧- صورة الفدائي في الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر	نخبـة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدي
١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من المؤلفين	محمود علي مكي
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: روف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنيتل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد ڤاجنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالروف البمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وألان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩-	الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤-	القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كللر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البريرى

-٢٢٧	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
-٢٢٨	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
-٢٢٩	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
-٢٣٠	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
-٢٣١	الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
-٢٣٢	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
-٢٣٣	فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	أرثر هيرمان	طلعت الشايب
-٢٣٤	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
-٢٣٥	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
-٢٣٦	الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
-٢٣٧	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
-٢٣٨	العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
-٢٣٩	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
-٢٤٠	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
-٢٤١	فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
-٢٤٢	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
-٢٤٣	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
-٢٤٤	الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
-٢٤٥	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
-٢٤٦	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
-٢٤٧	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
-٢٤٨	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
-٢٤٩	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
-٢٥٠	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
-٢٥١	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
-٢٥٢	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
-٢٥٣	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
-٢٥٤	أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
-٢٥٥	أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
-٢٥٦	أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
-٢٥٧	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
-٢٥٨	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
-٢٥٩	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
-٢٦٠	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
-٢٦١	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
-٢٦٢	مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
-٢٦٣	الكشف عن حافة الزمن	جون جريبين	على يوسف على
-٢٦٤	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الجينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر ألن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل مويرز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كليئباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١- قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	يونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧- القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٢٧٩-	ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل بات	جمال عبدالرحمن
٢٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٢٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٢٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٢٨٣-	هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٢٨٥-	مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٢٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٢٨٧-	أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٢٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٢٨٩-	تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٢٩١-	الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٢٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٩٣-	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٢٩٤-	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٢٩٥-	آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٢٩٦-	السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٢٩٧-	أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٨-	أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٩-	أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١-	أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١-	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣-	أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩- العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠- مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١- الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣- إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥- من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨- الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩- أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠- أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١- أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢- أقدم لك: ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣- أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧- رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨- بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩- موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢- حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥- حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦- التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧- أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨- أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤- خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء في الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النئة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرلر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديسًا (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١- ما الذي حَدَثَ في «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكنجوي	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صموئيل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧- للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوي
٥٣٨- النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيلر	محمد الحديدي
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هي تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودي وآن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن ڤان لون	حمدي الجابري
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلي وليتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دي ثربانتس	علي عبد الرءوف البمبي
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفي السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦- أقدم لك: چان بودريار	كريس هورووكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرولي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحي أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	علي السيد علي
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولي في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩- موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠- دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١- تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢- الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣- أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤- مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥- الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦- فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧- مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩- أقدم لك: تشومسكى	چون ماهر وچودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج١)	جون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١- الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣- الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤- سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦- السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى أرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨- أمنحوتپ الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩- تمبكت العجيبة (رواية)	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١- الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢- الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣- قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥- الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦- الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧- مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩- فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠- الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١- النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢- ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣- النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦- قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

-٦٠٧	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
-٦٠٨	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
-٦٠٩	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
-٦١٠	العمارة المدجنة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
-٦١١	النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
-٦١٢	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
-٦١٣	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
-٦١٤	بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
-٦١٥	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
-٦١٦	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
-٦١٧	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
-٦١٨	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
-٦١٩	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
-٦٢٠	السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
-٦٢١	النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. آدمز	فؤاد عكود
-٦٢٢	أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
-٦٢٣	نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
-٦٢٤	أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
-٦٢٥	الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
-٦٢٦	مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
-٦٢٧	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
-٦٢٨	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
-٦٢٩	قرن أخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
-٦٣٠	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
-٦٣١	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
-٦٣٢	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
-٦٣٣	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
-٦٣٤	مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
-٦٣٥	التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
-٦٣٦	حج بولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
-٦٣٧	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
-٦٣٨	الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
-٦٣٩	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
-٦٤٠	ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
-٦٤١	برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
-٦٤٢	أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر ويورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
-٦٤٣	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
-٦٤٤	العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية	سپهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧- رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢- رحلة إلى الجذور	داسو سالدييار	صبرى التهامى
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥- عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨- ثقافات العولمة	فريدريك چيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩- ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١- قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢- مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣- ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤- ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مجـ١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مجـ٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مجـ١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مجـ٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠- سنوات الطفولة (رواية)	وول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١- هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢- نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٣-	سكين واحد لكل رجل (رواية)	ت. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤-	الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥-	الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦-	امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩-	الملف (مسرحية)	تاديوش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢-	أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣-	أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حاييم برشيت وأخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤-	أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل مايلين	حمدى الجابرى
٦٩٥-	أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	أقدم لك: التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠-	الكاتب وواقعه	ماريو فرجاش	بسمة عبدالرحمن
٧٠١-	الذاكرة والحداثة	وليم رود فيفيان	منى البرنس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٧٢٩ / ٢٠٠٥